

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II (Literatura Española)



**TRADICIÓN Y NOVEDAD EN LA POESÍA DE
JUAN DEL ENCINA: EL “CANCIONERO” DE 1946.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Álvaro Bustos Táuler

Bajo la dirección del doctor

Ángel Gómez Moreno

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-693-8322-3

© Álvaro Bustos Táuler, 2008

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)



Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el *Cancionero* de 1496

Álvaro Bustos Táuler

Director: Ángel Gómez Moreno

Madrid, abril 2008

Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el
Cancionero de 1496

Tesis doctoral

Álvaro Bustos Táuler

Director: Ángel Gómez Moreno

Depto. Filología Española II

Facultad de Filología (UCM)

Madrid, abril 2008

ÍNDICE

0. PRÓLOGO	7
I. EL CANCIONERO DE JUAN DEL ENCINA (1496)	11
1. ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN DEL <i>CANCIONERO</i> .	12
2. EL <i>CANCIONERO</i> DE ENCINA Y LOS CANCIONEROS DE AUTOR.	19
3. JUAN DEL ENCINA EN SU ENTORNO CORTESANO: EL MECENAZGO DE LOS DUQUES DE ALBA.	24
3.1. Juan del Encina y la casa de Alba.	26
3.2. La entrada de Encina al servicio de los Duques en los textos del <i>Cancionero</i> .	31
3.3. Encina en Alba de Tormes: autobiografía pastoril y salida del palacio.	40
4. EL <i>ARTE DE POESÍA CASTELLANA</i> Y LA POÉTICA CORTESANA EN EL REINADO DE LOS REYES CATÓLICOS.	51
II. LA SECCIÓN DE POESÍA RELIGIOSA	62
1. DISEÑO Y ORGANIZACIÓN DE LA SECCIÓN DE POESÍA RELIGIOSA.	62
1.1. Encina, la crítica y la poesía religiosa cancioneril: a modo de introducción.	64
1.2. La sección de poesía religiosa en 96JE (nn. 4-30).	68
1.3. Tabla de numeración y primeros versos.	72
2. COPLAS DE MATERIA TEOLÓGICA Y LITÚRGICA.	74
2.1. El ciclo de las grandes fiestas.	74
2.1.1. Navidad y Reyes Magos (nn. 4 y 5).	75
2.1.2. La contemplación de la Pasión (nn. 6 y 7).	88
2.1.2.1. Los textos de Encina y la tradición de poesía pasional.	89
2.1.2.2. La huella de Encina: 11CG, Urrea y Montesino.	97
2.1.3. <i>La fiesta de la Resurrección</i> (n. 8).	106
2.1.4. <i>La fiesta de la Asunción de Nuestra Señora</i> (n. 9).	110
2.1.5. <i>A la gloriosa Reina de los cielos</i> (n. 10).	116
2.2. Liturgia y circunstancia salmantina (nn. 11-12).	117
3. LAS COPLAS DE <i>MEMENTO HOMO</i> (N.13).	120
3.1. Diseño estilístico y literario.	121
3.2. Hombre, muerte y <i>Ubi sunt</i> .	125
3.3. Las coplas de <i>Memento homo</i> y el <i>Tratado de menosprecio del mundo</i> .	130
4. TRADUCCIONES DE ORACIONES E HIMNOS (NN. 14-30).	136
4.1. Liturgia, poesía y traducción en Encina.	136
4.2. Himnos bíblicos: el Salmo 50 y los himnos del Nuevo Testamento (nn. 15-18).	143
4.3. Himnos de la tradición medieval y de las Horas de la Virgen (nn. 19-24).	147
4.4. Oraciones y plegarias comunes: <i>Pater noster</i> , <i>Ave Maria</i> , etc. (nn. 25-30).	153
5. BIBLIOGRAFÍA.	157

III.	LA SECCIÓN DE COPLAS DE AMORES	161
1.	DISEÑO Y ORGANIZACIÓN DE LA SECCIÓN DE COPLAS DE AMORES.	161
1.1.	Las coplas de amores en el <i>Cancionero</i> de Encina (nn. 47-76).	162
1.2.	Índice de rúbricas, ID y numeración.	163
2.	LA ORDENACIÓN DEL CORPUS: UN CANCIONERO DENTRO DEL <i>CANCIONERO</i> .	166
2.1.	“Amor amar obliga”: la secuenciación de la historia de amor (nn. 47-58).	167
2.2.	“Ya no tengo confiança”: crisis en la historia amorosa (nn. 59-68).	175
2.3.	El sentido de las rúbricas.	188
2.4.	Los acrósticos y las mujeres de Encina.	199
2.5.	Un cancionero dentro del <i>Cancionero</i> .	205
2.6.	Las coplas de amores y las canciones de amor.	211
3.	LAS COPLAS DE AMORES DE CIRCUNSTANCIAS: NN. 69-76.	216
3.1	Ordenación y lugar en el corpus.	218
3.2	Dos anécdotas de amores (nn. 69 y 70).	220
3.3	El <i>Perqué</i> y la <i>Justa de amores</i> (nn. 71 y 72).	222
3.4	Regalos de amor (nn. 73-76).	227
3.5	La huella de Italia.	233
4.	RETÓRICA Y ESTILO EN LAS COPLAS DE AMORES: RECURSOS DE AGUDEZA.	237
4.1.	<i>Ductus</i> complejo.	239
4.2.	<i>Perspicuitas</i> y <i>Obscuritas</i> .	242
4.3.	<i>Disputatio dialectica</i> y citas.	253
4.4	<i>Antitheton</i> y <i>Annominatio</i> .	259
4.5	Figuras de posición, repetición y apelación.	264
5.	BIBLIOGRAFÍA.	269
IV.	LA SECCIÓN DE ROMANCES Y CANCIONES CON SUS DESHECHAS	273
1.	LA ORGANIZACIÓN DE LOS MATERIALES: ROMANCES, CANCIONES Y DESHECHAS.	273
1.1.	La sección de las deshechas en 96JE.	273
1.2.	Tabla de numeración y primeros versos.	277
2.	ESTUDIO LITERARIO DE LA SECCIÓN DE ROMANCES Y CANCIONES CON SUS DESHECHAS.	278
2.1.	Romances y villancicos: “¿Qu’ es de ti, desconsolado?” (nn. 106-109).	279
2.1.1	Organización y descripción de la serie de textos.	279
2.1.2.	Música, poesía y teatro en la corte del Duque de Alba.	291
2.1.2.1.	Notas para una hipótesis.	291
2.1.2.2.	La perspectiva musical.	298
2.1.2.3.	Puesta en escena de los romances con sus deshechas.	304
2.1.2.4.	Anexo: edición y transcripción de algunas marcas dramáticas.	318
2.1.3	La <i>Tabla</i> inicial en 96JE y en las demás ediciones del <i>Cancionero</i> .	323
2.2.	Canciones y villancicos devotos: “Esposa y Madre de Dios” (nn. 110-115D).	329
2.3.	Canciones y villancicos de corte: “Es tan triste mi ventura” (nn. 116-121).	336

2.4. Coplas a villancicos ajenos (nn. 122-124).	341
3. UNA ACUSADA PRÁCTICA ENCINIANA: LA ARTICULACIÓN DE SERIES DE TEXTOS.	353
4. LA NOVEDAD DE JUAN DEL ENCINA.	361
4.1. Música, romances y deshechas en Garci Sánchez de Badajoz.	362
4.2. Las deshechas de Encina y el <i>Cancionero de la British Library</i> (LB1).	368
4.3. Las deshechas de Encina y la sección de romances del <i>Cancionero general</i> .	374
4.4. La influencia de Encina en el <i>Cancionero</i> de Urrea (1513).	376
4.5. Entre romancero cortesano y lírica cancioneril: el caso de los romances de Encina.	383
5. BIBLIOGRAFÍA.	389
V. LAS SECCIONES DE GLOSAS, CANCIONES Y VILLANCICOS	394
1. LAS GLOSAS DE CANCIONES Y MOTES POR JUAN DEL ENCINA.	395
1.1. Tabla de numeración y primeros versos.	395
1.2. Glosas de canciones: “Al dolor de mi cuidado” y “De vos y de mí quexoso”.	396
1.3. La canción al servicio de la glosa: glosas de motes (nn. 79-87).	400
1.4. Brevedad, agudeza, conceptismo: evolución de los géneros breves cancioneriles.	404
2. LA SECCIÓN DE CANCIONES EN EL <i>CANCIONERO</i> DE ENCINA.	406
2.1. Tabla de numeración y primeros versos.	410
2.2. Diseño y organización de la sección de canciones en 96JE.	411
2.3. Canciones de circunstancias de entorno cortesano: nn. 90, 94 y 97.	415
2.4. Letra, música y representación en las canciones de Encina.	421
2.5. La sección de canciones y la organización general de 96JE y 11CG.	424
3. LA SECCIÓN DE VILLANCICOS EN EL <i>CANCIONERO</i> DE ENCINA.	428
3.1. Tabla de numeración y primeros versos.	432
3.2. Diseño y organización de la sección de villancicos en 96JE.	433
3.3. Villancicos religiosos iniciales.	435
3.4. Muerte y remedio de amor: huellas de una organización secuencial.	439
3.5. Villancicos dialogados y originalidad enciniana.	445
3.6. Tópicos cortesanos y anticortesanos en los villancicos de amores.	448
3.7. Estribillo popular y villancico cortesano: el grupo de textos finales.	452
3.8. Música y teatralidad de los villancicos: 96JEy MP4.	458
4. BIBLIOGRAFÍA.	462
VI. LA SECCIÓN DE VILLANCICOS DE PASTORES	466
1. DISEÑO Y ORGANIZACIÓN DE LA SECCIÓN DE VILLANCICOS DE PASTORES.	466
1.1. Encina, la crítica y la materia de pastores.	466
1.2. La sección de villancicos pastoriles en 96JE (nn. 150-161).	471
1.3. Tabla de numeración y primeros versos.	474
2. ESTUDIO LITERARIO DE LA SECCIÓN DE VILLANCICOS PASTORILES.	475
2.1. Villancicos religiosos de pastores: “—Dime, zagal, ¿qué has avido” (nn. 150 y 151).	475

2.2. La reutilización de la materia pastoril: “—Levanta, Pascual, levanta” y “—¿Quién te traxo, cavallero” (nn. 152 y 157).	483
2.3. Bartolilla y su carillo: una historia de amores rústicos (nn. 153-156).	490
2.4. Villancicos pastoriles no dialogados (nn. 159-160).	497
2.5. El final de la sección pastoril, con un excursio celestinesco (n. 161).	502
3. CUESTIONES DISPUTADAS EN TORNO A LOS VILLANCICOS PASTORILES.	509
3.1. “Vencido de amor, / maguera pastor”: tópicos cancioneriles <i>pero</i> rústicos.	509
3.2. A vueltas con lo popular en los villancicos de pastores.	515
3.3. La retórica cancioneril a lo sayagués: algunos rasgos.	521
3.4. La firma de Juan del Encina.	524
3.5. Rasgos dramáticos y musicales: entre poesía cancioneril y teatro cortesano.	529
3.6. Novedad del villancico pastoril: huella de Encina en los cancioneros de su tiempo.	535
4. BIBLIOGRAFÍA	545
 VII. CONCLUSIONES / CONCLUSIONS	 550
a. JUAN DEL ENCINA, POETA DE CANCIONERO.	550
b. JUAN DEL ENCINA, POETA CANCIONERIL.	551
c. JUAN DEL ENCINA, POETA DE CORTE.	554
d. JUAN DEL ENCINA, POETA CUATROCENTISTA.	555
 VIII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	 553
 IX. RESUMEN / SUMMARY	 585

0. PRÓLOGO

Pocos estudiosos no asignarían hoy a Juan del Encina la condición de padre del teatro castellano y descubridor o, al menos, difusor de la fórmula teatral que cuajó en los Siglos de Oro; sin embargo, su condición de poeta ha merecido una atención crítica mucho menor. La poesía del salmantino en su conjunto, a pesar del extraordinario éxito editorial de su *Cancionero* (Salamanca, 1496), requería de un acercamiento integral que llamara la atención sobre la novedad de sus planteamientos formales, temáticos, retóricos y estilísticos, y los pusiera en relación con la poética cancioneril de su tiempo. En ese empeño me aventuré llevado por una convicción que veo ahora fortalecida: Encina, fue —entre otras cosas— un extraordinario poeta de cancionero, el autor de una dilatada obra poética que pulsa casi todos los registros que le ofrecía la tradición cortesana en la que se inserta. La investigación nació de la necesidad de cubrir ese vacío en los estudios literarios. En efecto, a pesar del notable avance en los estudios de cancioneros en los últimos años, así como del apreciable conocimiento que tenemos del teatro y de la música de Encina, faltaba integrar ambas perspectivas: abordar monográficamente la labor de Encina como poeta y, en concreto, acercarnos con detalle a esa obra maestra de la imprenta incunable que es su *Cancionero* de 1496. La obra poética de Encina brilla a gran altura tanto en los textos religiosos como en las coplas de amores, tanto en la poesía moral como en esa gran creación que son los villancicos de pastores, así como en todos los géneros amatorios que ofrecía la lírica de nuestro cancionero cuatrocentista: el villancico, la canción, la deshecha, la glosa de motes, etc. Se hacía necesaria una mirada abarcadora que, quizá como primer paso para la deseada edición anotada de los textos, estudiara la novedad de la poesía enciniana en los distintos aspectos delimitando fuentes, tradiciones, influencias, relaciones históricas y literarias, etc.

El *Cancionero* de Juan del Encina, a caballo entre dos siglos, recoge la mejor tradición de la poesía cancioneril, al tiempo que anuncia las novedades de las generaciones siguientes. Y esto no sólo en el nivel particular de los textos sino también en un plano más general: el del extraordinario y novedoso empeño ordenador y organizativo que recorre toda la compilación. Precisamente he querido que estos dos aspectos presidieran buena parte de mi aproximación a Encina; en realidad, partiendo de la bibliografía enciniana, no he hecho sino seguir pautas que brinda el propio poeta

salmantino en su *Cancionero*: los textos hablan por sí solos, por lo que era misión mía dejar hablar a los versos; este es el motivo por el que cite y comente con frecuencia las composiciones: ellas se sostienen por sí mismas pero parecía necesario traerlas aquí con frecuencia porque para algunos estudiosos, como para el lector culto general, la labor de Encina como poeta resulta poco conocida. Los textos, más que mis comentarios, les convencerán. Al tiempo, el hecho de que él mismo se responsabilizara de la compilación, corrección y edición de su *opus maius* me ha obligado a atender a los criterios de organización y compilación de ese singular *Cancionero* incunable (el primer cancionero personal impreso de nuestras letras). De ahí que me haya demorado en la comparación entre los principales cancioneros castellanos, personales y colectivos: ese rastreo permite entender la tradición de la que bebe Encina y la huella que deja su obra en los cancioneros posteriores, tanto en calcos, tópicos literarios y composiciones concretas, como en el nivel más general de la *dispositio* de los textos.

Por otra parte, en el estudio literario del Encina poeta me he beneficiado de otras dos cuestiones vinculadas a la propia fisonomía literaria del salmantino. En primer lugar, la amplitud de su registro temático: en su *Cancionero* cultiva tanto poesía religiosa como villancicos dialogados pastoriles, tanto coplas de amores como romances y canciones con sus deshechas, tanto glosas de motes como villancicos religiosos, de circunstancias o amatorios. No he abordado monográficamente todas las secciones del *Cancionero* (he dejado de lado las más conocidas por la crítica y, al tiempo, las menos vinculadas a la tradición amatoria cancioneril, como la *Translación de las Bucólicas* o las coplas de disparates); pero allí donde me he enfrentado con los textos puedo decir que el estudio de la obra de Encina ha corrido parejo con el estudio de la tradición poética cancioneril correspondiente. De este modo, creo haber adquirido un conocimiento panorámico de la poética cancioneril (amatoria, religiosa, pastoril) que excede los límites de la obra del salmantino, dado que, obviamente, era necesario conocer los diferentes contextos literarios (la poesía cortesana de la segunda mitad del XV y comienzos del XVI) antes de abordar el texto enciniano. La segunda gran ventaja, también achacable al poeta y músico salmantino, es la extraordinaria perfección formal que se advierte en las composiciones del *Cancionero*: su rigor ortográfico, su exactitud métrica y su precisión retórica son poco menos que proverbiales, lo que facilita la lectura y el estudio de los textos, incluso para el lector no especializado. Esta precisión formal característica de Encina se manifiesta igualmente en un calculado orden en el diseño y organización de las distintas secciones en las que agrupa su poesía; de aquí que en la propia *dispositio* de

mi investigación me haya beneficiado de ese afán ordenador y clasificador del propio poeta: he ordenado los capítulos de la tesis siguiendo el orden en que aparecen los respectivos textos en el *Cancionero* incunable. El orden de Encina ha condicionado, pues, el orden de la tesis.

Es de justicia igualmente mencionar la deuda que tengo con un buen número de especialistas e investigadores que me han ayudado con sus trabajos, sus sugerencias y su apoyo. Con Ángel Gómez Moreno, que puso en mis manos el tema de que aquí me ocupo y me ha asistido cuando lo he precisado, y Rebeca Sanmartín, mi lectora impenitente, mi deuda es tan grande que no sé si algún día llegaré a saldarla. En el Departamento donde presento esta investigación he contado con la ayuda inestimable del grupo de becarios y de varios profesores: en primer lugar, la de Nicasio Salvador Miguel; luego, la de Álvaro Alonso y Santiago López-Ríos. A los tres he de unir al resto de los profesores con los que me formé y con los que he seguido manteniendo contacto, que me han ayudado con consejos, observaciones y un apoyo siempre estimulante. Varios investigadores y filólogos de relieve han seguido de cerca esta investigación y me han brindado materiales fundamentales, además de su amistosa colaboración: Pedro Cátedra (Salamanca), Vicenç Beltran (Autónoma de Barcelona), Miguel Ángel Pérez Priego (UNED), Francisco Crosas (Castilla-La Mancha) y José Manuel Pedrosa (Alcalá de Henares), entre otros. A Manuel Moreno (Liverpool) le debo un buen número de sugerencias y trabajos inéditos a los que me dio acceso generosamente. Antonio Chas (Vigo), María Isabel Toro (Salamanca), Marta Haro (Valencia), Teresa Jiménez Calvente (Alcalá) Francisco Bautista (Salamanca), Luis Galván (Navarra) y Ana Rodado (Castilla-La Mancha) también me han ayudado con artículos, correcciones y observaciones que agradezco de verdad. En Salamanca debo también un puñado de consideraciones y sugerencias a Javier Burguillo, Mencia García-Bermejo, María Jesús Framiñán y Laura Mier. Más allá de nuestras fronteras mi deuda es grande con el maestro Alan Deyermond y con Jane Whetnall, que con generosidad proverbial me abrieron las puertas del prestigioso Medieval Hispanic Research Seminar en Queen Mary y de la British Library de Londres con ocasión de dos estancias de investigación que supusieron sendos espaldarazos para la investigación. Ahora que ambos han cerrado su etapa docente en Queen Mary me considero un privilegiado por haberme beneficiado de su apoyo cercano y de su orientación. Edward Cooper también me ha ayudado, tanto en Londres como en Madrid. Otros especialistas que me brindaron acceso a sus investigaciones y un apoyo estimulante a pesar de la distancia han sido Rosa Vidal

(Queen Mary), Michel García (París III), Françoise Maurizi (Caen) y Ángel Pérez Martínez (Lima). A todos estos profesores e investigadores —y a algunos otros que quizá olvide: *mea culpa*— les he incordiado con consultas y peticiones frecuentes que han enriquecido notablemente la investigación. Es de justicia igualmente agradecer la confianza que depositaron en mí dos instituciones que me concedieron su prestigiosa beca doctoral: la Fundación Oriol Urquijo (2004) y el Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Cultura (2005-2007). Por supuesto, estoy también en deuda con mi familia y con las buenas gentes de Retamar, Neveros y Montalbán.

I. EL CANCIONERO DE JUAN DEL ENCINA (1496)

Los textos de Juan del Encina testimonian la obra literaria de un extraordinario poeta de la época de los Reyes Católicos. Junto a esto, el corpus de la poesía enciniana aparece contenido en una compilación impresa de notable importancia literaria. Por eso, en mi investigación trataré de no perder de vista ambos aspectos: el estudio literario de los textos en su singularidad y, al tiempo, la indagación acerca de la *dispositio* de las distintas secciones y del diseño global de esa ambiciosa compilación que es el *Cancionero* de 1496. La discusión en torno a estas cuestiones permitirá hacernos una idea más cabal del papel jugado por nuestro poeta tanto en la renovación de la poética cancioneril como en la cuidada elaboración de un ambicioso *Cancionero* impreso, el primero de sus características. Precisamente con estos dos objetivos iniciales, y antes de pasar al estudio concreto de las principales secciones de 96JE (y de los textos insertados en ellas), parece oportuno abordar algunas cuestiones previas de tipo introductorio que nos permitirán acercarnos a la lírica enciniana bien pertrechados. Es preciso, de entrada, trazar un recorrido inicial por la compilación salmantina que contenga una somera descripción de su contenido y secciones; servirá igualmente para una primera aproximación bibliográfica a la obra poética de nuestro autor. Me parece igualmente necesario abordar brevemente algunas claves generales que nos permitan ilustrar, desde el comienzo de este trabajo, el empeño artístico y literario de Juan del Encina. Obviamente se trata de aspectos que serán completados con detalle en los distintos capítulos; pero no está de más irlos perfilando desde este capítulo introductorio. La primera clave a la que haré referencia es la tradición de los cancioneros de autor, en la que se inserta a las claras el experimento del incunable salmantino: al separarnos del objeto inmediato de estudio podremos ponderar la tradición concreta en la que se inscribe la compilación enciniana, dentro del marco global de los cancioneros personales de su tiempo. Una segunda clave viene dada por el entorno cortesano concreto del palacio ducal de Alba de Tormes, donde Encina se benefició del mecenazgo artístico de Fadrique Álvarez de Toledo, segundo Duque de Alba. Un buen grupo de textos encinianos aportan luces interesantes para ubicar las composiciones en el marco original en el que vieron la luz: una corte nobiliaria —una de las más poderosas de su tiempo— de finales del siglo XV; al tiempo permiten contrastar algunos aspectos de la biografía de nuestro poeta. En tercer lugar, parece necesario un

somero comentario acerca del *Arte de poesía castellana*, uno de los textos prologales de 96JE, que hemos de leer como lo que es: una obra teórica típicamente cortesana en la que la referencia a otro de los poderosos cercanos a Encina (el Príncipe Juan) es compatible con una exposición de principios poéticos que veremos llevada a la práctica en numerosas composiciones.

1.1. ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN DEL *CANCIONERO*

El *Cancionero de las obras de Juan del Encina* (1496) constituye un hito en la literatura española desde varios puntos de vista. En lo que se refiere a la presentación física del volumen, la crítica ha subrayado su condición de incunable, la riqueza de su ornamentación y la habilidad con que fue impreso en las prensas salmantinas¹. Se trata del primer cancionero de autor que aprovechó la nueva vía de la imprenta para su difusión editorial y, desde luego, el experimento del músico y poeta supuso un éxito editorial sin precedentes a juzgar por las sucesivas ediciones, ya en época postincunable: 1501 (Sevilla), 1505 (Burgos), 1507 (Salamanca), 1509 (Salamanca) y 1516 (Zaragoza). El apoyo de los Reyes Católicos —su escudo figura al frente de algunas ediciones— y el de la casa de Alba, a la que estaba vinculado Juan del Encina, contribuyó a culminar con éxito su empresa.

La ingente obra literaria de Juan del Encina se extiende, en la edición *princeps* de la imprenta de Salamanca, a lo largo de 118 folios y alcanza —si nos limitamos a la poesía— unos 15.000 versos. Este auténtico *opus maius* recorre prácticamente todo el amplio espectro de la poesía cancioneril de su tiempo: en cuanto a los temas encontramos composiciones religiosas y devotas junto a otras de tipo moral o de circunstancias (elegíacas, celebrativas, cómicas), sin que falten numerosas poesías amorosas y algunas otras de burlas. Pero también las diversas formas que ofrecía la poética de cancionero aparecen muy bien representadas: géneros de forma fija (villancicos, canciones, motes) y poesía estrófica libre (coplas, glosas), romances con

¹ Vicenç Beltran ha escrito páginas indispensables sobre el *Cancionero* enciniano, que tomaré como punto de partida a lo largo de mi trabajo. En particular su “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, en Javier Guijarro Ceballos, (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad, 1999, pp. 27-53; en p. 52 concluye: “nos hallamos ante uno de los experimentos literarios más interesantes del cuatrocientos peninsular”. Amplía ese trabajo, dentro de su investigación sobre los cancioneros medievales, en “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, LXXXVIII (1998), pp. 49-101. Topamos ya con la primera gran novedad de Encina frente a todos los cancioneros de autor anteriores: su *Cancionero* personal es un impreso incunable.

sus deshechas, etc. Por otro lado, encontramos muchos otros textos que no admiten etiquetas fáciles dentro del conjunto: textos en prosa, un novedoso *Arte de poesía castellana*, una traducción de las *Bucólicas* de Virgilio en coplas, un corpus de obras dramáticas, etc. Todo ello con una variedad de temas y estilos que afecta con frecuencia a un mismo género: encontramos villancicos rústicos y pastoriles, pero también amorosos y religiosos, al igual que coplas amorosas junto a otras de carácter burlesco, devoto o moral.

En sus distintas ediciones siempre cierra el *Cancionero* el grupo de obras dramáticas o representaciones, cuyo mérito literario ha sido subrayado por la crítica desde Menéndez Pelayo en adelante: Juan del Encina pasa por ser el padre del teatro castellano y hay bastante acuerdo sobre este punto. La mirada de los investigadores se ha venido dirigiendo precisamente hacia su teatro, ampliamente editado y estudiado, frente a la escasez de estudios y ediciones que tenemos de su poesía². Con todo, no han faltado ediciones parciales de sus textos poéticos, entre las que destaca la de Jones y Lee, que seleccionan sus canciones y villancicos musicales³. Disponemos de dos ediciones de la obra completa de Encina, la de Ana María Rambaldo en cuatro volúmenes de la colección Clásicos Castellanos y la de Pérez Priego, en un único volumen para la Biblioteca Castro⁴. Por supuesto, no debemos olvidar la edición de Dutton, que vuelca toda la poesía de la primera edición del *Cancionero* de Encina en su ingente corpus de textos cancioneriles del siglo XV⁵.

A pesar de su amplitud, el *Cancionero* de Encina no puede considerarse como la obra de toda una vida dedicada a la música y la poesía en las cortes literarias de su tiempo. Y esto por la sencilla razón de que no contaba treinta años cuando editó su obra (había nacido en 1468) y porque no murió hasta finales de 1530. Él mismo mencionará

² Basta ojear algunas entradas de esa utilísima herramienta bibliográfica que es el volumen de Constantin C. Stathatos *Juan del Encina. A Tentative Bibliography*, Kassel: Reichenberger, 2003. Los estudios sobre el teatro enciniano son amplia mayoría. Es el panorama que describe Ricardo Senabre en el comienzo de su trabajo “Poesía y poética en Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos, (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 205-216.

³ Juan del Encina: *Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid: Castalia, 1975, con numerosas reimpresiones.

⁴ Juan del Encina: *Obras completas*, ed. de Ana María Rambaldo, Madrid: Espasa Calpe, Colección Clásicos Castellanos, 1978-1983, 4 vols., y Juan del Encina: *Obra completa*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: José Antonio de Castro, 1996. Las dificultades para realizar una edición crítica de la poesía de Encina son enormes, como me recuerda Víctor Infantes: son múltiples los problemas ecdóticos, de atribución, difusión en pliegos, etc.

⁵ Brian Dutton: *El cancionero del siglo XV*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols. El *Cancionero* de Encina figura en el volumen V. La referencia asignada por Dutton es 96JE, referencia que manejaré en adelante; también sigo su numeración del corpus enciniano, así como su convención para la edición de las rúbricas (cursiva) y los versos (entrecomillados).

su juventud en el *Prohemio a los Reyes Católicos* —el primero de los preliminares—: “que todas son obras hechas desde los catorze años hasta los veinte y cinco, adonde para lo que en mi favor no hiziere me podré bien llamar a menor de edad”⁶. La tónica *excusatio* de los fallos con el clásico recurso a la juventud del poeta no esconde la realidad: se trata de una obra de relativa juventud. En cualquier caso, 1496 es la fecha *ad quem*. Por otro lado, sabemos que, tras la conquista de Granada, Encina se trasladó en 1492 al palacio de los Duques de Alba, a quienes sirvió, como él mismo hace notar en sus églogas dramáticas, como actor, músico, poeta y autor dramático. Entre esas dos fechas debió componer buena parte de su obra poética (con seguridad son los términos *a quo* y *ad quem* de sus primeras piezas dramáticas), sin descontar que incluyera en la recopilación algunas composiciones anteriores⁷.

Este ingente volumen de versos, temas y géneros que es el *Cancionero* de Encina presenta una cuidada organización que recorreré apresuradamente⁸. No podía ser de otro modo cuando es el propio autor el que envía a las prensas su obra. Pero en el caso de Encina la supervisión que debió de hacer de todo el proceso de publicación —y, por tanto, de la ordenación de los poemas— es algo más que una hipótesis. Beltrán ha estudiado en 96JE la compaginación de los folios, el cuidado en corregir posibles desajustes de la extensión de las columnas, la distribución simétrica de poemas y rúbricas, los comienzos de poemas al inicio de la página, los espacios en blanco y otros aspectos relevantes de la composición tipográfica de la obra. Concluye obviamente que

⁶ Cito por la edición de Pérez Priego, p. 4. Salvo que lo mencione expresamente, manejaré esta edición para las citas de los textos, tanto en verso como en prosa, por ser la más accesible y por su excelente puntuación.

⁷ Para el recorrido biográfico de Encina la crítica moderna ha seguido extrayendo los datos y fechas principales del viejo estudio de Ricardo Espinosa Maeso: “Nuevos datos biográficos de Juan del Encina”, *Boletín de la Real Academia Española*, VIII (1921), pp. 640-656. Completan ese recorrido otros trabajos de interés: en lo que toca a su residencia en el palacio de los duques de Alba el de Robert Ter Horst: “The Duke and Duchess of Alba and Juan del Encina: Courtly Sponsors of an Uncourtly Genius”, en Robert Fiore, Everett W. Hesse, John E. Keller y José A. Madrigal (eds.): *Studies in Honor of William C. McCrary*, Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986, pp. 215-220. Para sus años romanos véase Luisa de Aliprandini: “Un dramaturgo en Roma: Juan del Encina”, en *Nello spazio e nel tempo della letteratura. Studi in onore di Cesco Vian*, Parma: Bulzoni, 1991, pp. 117-128 y también Richard Sherr: “A Note on the Biography of Juan del Encina”, *Bulletin of the Comediantes*, 34, 2 (1982), pp. 159-172, que aporta novedosa documentación romana. En cuanto al período de su biografía comprendido entre 1510 y 1520 véase el trabajo de Rafael Mitjana: “Nuevos documentos relativos a Juan del Encina”, *Revista de Filología Española*, I (1914), pp. 275-288. Para los últimos años de su vida, después del viaje a Jerusalén de 1521, debe verse el antiguo librito de Eloy Díaz-Jiménez y Molleda: *Juan del Encina en León*, Madrid: Fortanet, 1909. Siguiendo los datos de este último estudioso, Encina debió de morir, muy longevo ya y alejado de la actividad literaria, entre los meses finales de 1529 y los iniciales de 1530 en que la Catedral de León contaba ya con un nuevo Prior.

⁸ Realizo a continuación una breve descripción de los materiales poéticos y las distintas secciones de 96JE. En las notas al pie de este epígrafe introductorio señalo preferentemente las principales referencias bibliográficas de aquellos aspectos del *Cancionero* enciniano a los que apenas atenderé en el resto de mi trabajo.

“hemos de ver la mano del autor” en una composición editorial tan sorprendentemente bien trabada⁹. En efecto, esa es la impresión que se lleva cualquier estudioso del original de 96JE¹⁰. Por lo demás, el propio Beltran propone una prueba de que Encina acertó una de sus composiciones —el romance “O castillo de Montages”— para que se ajustará al largo del folio (fol. xc v.). Que fuera capaz de retocar un poema suyo con esa única finalidad tipográfica muestra a las claras que trabajó codo con codo con los impresores salmantinos: sólo su autor podría revisar la composición de la obra y aceptar una intervención semejante en ella¹¹.

Este papel jugado por Encina en la edición de su obra presupone lógicamente que la ordenación y estructuración del cancionero debe atribuírsele a él, máxime conociendo las pretensiones casi filológicas que presiden la edición de su obra; a ellas alude en el *Prohemio a los duques de Alba*. Por otro lado, la obsesiva presencia de su nombre en rúbricas y títulos obedece a esa misma finalidad¹². Su intención es clara pues, como dice Navarrete, “printing, by creating multiple copies, facilitates the establishment of a

⁹ V. Beltran: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, p. 32. En este mismo sentido Patrizia Botta afirma que “con toda seguridad es una edición que cuida el propio autor trabajando directamente con los cajistas, decidiendo él mismo la estética general de la edición y todos los criterios de presentación, desde las grafías hasta la división del contenido”. Véase su artículo “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”, en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña (Biblioteca Filológica, 8), Noia, 2001, II, pp. 373-389; la cita está en p. 376.

¹⁰ Se conservan seis ejemplares de 96JE, de los que tres están en España, en las bibliotecas del Monasterio de El Escorial (sg. 33.I.10), de la Real Academia Española (I-8) y en una biblioteca privada salmantina; otros tres se encuentran fuera de nuestras fronteras: en la Biblioteca Pública de Évora, en la Trivulziana de Milán y en la Staatsbibliothek de Múnich. De gran utilidad es la consulta de la reproducción facsimilar realizada por Cotarelo para la Real Academia (1928, reimpresión en 1989, Madrid: Arco Libros), que está disponible —con el documentado prólogo de don Emilio— en un utilísimo recurso electrónico de la Real Academia y la Universidad de Alicante, (consulta de 15.II.2008): <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260963876700436328813/index.htm>. Empleo esta edición para indicar la foliación.

¹¹ A la misma conclusión llegan otros estudiosos como Ignacio Navarrete (“The Order of the Poems in Encina’s 1496 *Cancionero*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXII [1995], pp. 147-163) o Víctor Infantes en “Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético” en J. Guijarro Ceballos: *Humanismo y literatura*, pp. 83-99. La misma convicción preside el trabajo de Rosalíe Gimeno “El *Cancionero de 1501* de Juan del Encina”, en Antonio Vilanova (ed.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: PPU, 1992, I, pp. 223-232. Esta estudiosa —y editora de Encina— explica que el poeta salmantino no pudo supervisar la edición de 1501 de su cancionero, como sí hizo en 1496.

¹² Recordemos sus conocidas palabras sobre las causas que le llevaron a compilar el cancionero: “porque andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías, que como mensajeras avía embiado adelante, que ya no mías mas agenas se podían llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo; mas no me pude sufrir viéndolas tan mal tratadas” (Pérez Priego, p. 27). Hay que tener presente estos motivos responden a un tópico de disculpa por la edición de la propia obra. De hecho el rastreo de pliegos y versiones encinianas previas a la edición del *Cancionero* no ha dado resultados. Esto no tiene porqué apartarnos, lógicamente, de la convicción de que Encina vigiló de cerca todo el proceso de edición. Sobre su presencia constante en rúbricas y títulos véase el trabajo de Patrizia Botta “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”.

canonical order”¹³. Se trata de un segundo nivel en la relación del autor con su obra: por un lado, publicación y, por otro, ordenación del conjunto: no sólo la envía a las prensas salmantinas, sino que la ordena según unos parámetros precisos, beneficiándose así de una de las ventajas de la imprenta¹⁴. Son dos objetivos —edición, ordenación— que inciden en su madura conciencia artística de autor de una obra digna de ser fijada y estructurada.

En cuanto a la organización específica de los materiales que integran su *Cancionero*, Encina se acogió a los patrones que le brindaban otras compilaciones impresas semejantes: tras una *Tabla* inicial que funciona como índice y los preliminares de rigor, abre el *Cancionero* su *Arte de poesía castellana* (fols. iii r.-v v.), en la línea de la pauta establecida por el Marqués de Santillana. Como es sabido, don Íñigo situó al frente del cancionero que envió a su sobrino (SA8) su *Prohemio e carta*, estudiado con detalle por Gómez Moreno¹⁵. El primer conjunto de poemas lo constituye la poesía religiosa (fols. vii r.-xxx v.), con un interesante conjunto de extensos poemas en coplas (*A la Natividad de Nuestro Salvador*, *A los tres Reyes Magos*, *Al Crucifixo*, etc.) y traducciones al romance de oraciones clásicas de la himnodia y la liturgia eclesiástica (*Magnificat*, *Nunc dimittis*, *Ave maris stella*, pero también del *Ave Maria*, *Pater noster*, etc.)¹⁶.

A continuación de lo devoto Encina inserta su célebre *Translación de las Bucólicas de Virgilio*, precedidas de altisonantes prólogos en prosa dirigidos a los Reyes Católicos y al Príncipe Juan, a quienes Encina trató de vincularse (fols. xxxi r.-lxxxiii v.)¹⁷. Las diez églogas, escritas todas ellas en coplas reales (sólo la IV en coplas de arte mayor),

¹³ Ignacio Navarrete: “The Order of the Poems in Encina’s 1496 *Cancionero*”, p. 148.

¹⁴ El *Cancionero* de 1496 se imprimió en la llamada imprenta de Nebrija, la misma que llevó a las prensas la Gramática nebrisenense en 1492. Se desconoce la identidad del impresor.

¹⁵ Ángel Gómez Moreno: *El “Prohemio e carta” del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona: PPU, 1990. Los poemas cruzados entre Gómez Manrique y Don Íñigo, que se insertan al inicio de SA8, tienen igualmente un sentido introductorio.

¹⁶ Son composiciones aún poco conocidas —se ha insistido tópicamente en su retoricismo y escaso aliento poético— a pesar del temprano acercamiento de Michel Darbord en su *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, París: Centre de Recherches de L’Institut d’Etudes Hispaniques, 1965. Dedicó un capítulo a Juan del Encina, en pp. 233-252. No tenemos todavía un panorama de la poesía religiosa cancioneril, que tanto ayudaría en el caso de nuestro poeta. En mi acercamiento a los textos religiosos del salmantino (capítulo 2) abordé la cuestión.

¹⁷ La presencia en la portada del *Cancionero* enciniano del escudo de los Reyes Católicos muestra su proximidad a la corte real, aunque no parece que llegara a estar a su servicio. Pero no faltan pruebas de que lo intentó y de que el príncipe Juan llegó a acoger sus obras. La partida a Italia en 1500 sugiere que no obtuvo el puesto como músico de cámara de Sus Majestades, como habría sido su deseo. Por otra parte, para el papel de Encina como traductor de Virgilio, véase particularmente Carlos Alvar: “Las *Bucólicas*, traducidas por Juan del Encina”, en Antonio Pioletti (ed.): *Le letteratura romanze del Medioevo: Testi, Storia, intersezioni*, Soveria Manelli: Rubbettino, 2000, pp. 125-133.

contienen esa interesante aplicación alegórico-política a la España de su tiempo a la que se ha referido la crítica con cierto detalle¹⁸.

El siguiente bloque del *Cancionero* se inicia con el *Triunfo de Fama* (con un breve proemio, como siempre, para enderezarlo a Sus Majestades) e incluye todo un conjunto de composiciones que Pérez Priego aglutina bajo el marbete “Poesía moral y de circunstancias”¹⁹. En esta sección (fols. xlix r.-lx v.) se encuentran algunos poemas encomiásticos, textos consolatorios y elegíacos, varias obras de circunstancias dirigidas a amigos (con unas interesantes coplas *Porque algunos le preguntavan qué cosa era la corte y la vida della*) y las composiciones satíricas de la tradición de los disparates (la *Almoneda*, los *Disparates* y el *Juyzio de toda la Astrología*). Poesía moral y de circunstancias, como se ve, tan del gusto de los poetas cortesanos, y escrita en las recurrentes coplas octosilábicas o “de arte real”, como dice Encina en su *Arte de poesía*²⁰.

La presencia de otro proemio en prosa que introduce el *Triunfo de amor* —dirigido en esta ocasión a don García de Toledo, el primogénito de los Duques de Alba— nos advierte del comienzo de una nueva sección: en efecto, acude al género petrarquista del triunfo, retórico y grandilocuente, con que ha abierto la sección de poesía moral y de circunstancias en el bloque anterior. En la organización de su *Cancionero* Encina recurre siempre a unos mismos procedimientos: de carácter tipográfico unos (tamaño de letra, encabezamiento de página, etc.), de índole literaria otros (prólogos en prosa

¹⁸ Posiblemente se trata del aspecto de la obra enciniana que más ha interesado a los estudiosos, junto con su teatro, por mucho que falte aún la edición crítica y exenta de la *Translación de las Bucólicas*; no entraré, pues, en mi trabajo en el estudio de esta sección de 96JE. Véanse los trabajos de Margherita Morreale, en particular sus últimas “Apuntaciones para el estudio de las Églogas virgilianas de Juan del Encina”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, I, pp. 35-57, con interesante bibliografía; véase también la colaboración de Francisco López Estrada: “Las *Bucólicas* de Juan del Encina y la hora de Cisneros, 1496-1516” en Joseph Pérez (dir.): *La hora de Cisneros*, Madrid: Editorial Complutense, 1995, pp. 109-116. Sobre el marco histórico-literario de esa traducción aportan interesantes datos Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente: “Entre edenismo y *aemulatio* clásica: el mito de la Edad de Oro en la España de los Reyes Católicos”, *Silva*, I (2002), pp. 113-140.

¹⁹ Véase su edición, p. 299 y ss.

²⁰ Con mucho, lo más conocido de Encina (que, por eso mismo, no atenderé en mi investigación) en esta sección del *Cancionero* son estas coplas de disparates que pervivieron en la cultura popular de los siglos posteriores; estudió esta tradición Blanca Perinián: *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa: Giardini, 1979. Puede verse la revalorización que hace de ellas Antonia Martínez Pérez: “Las *Coplas de Disparates* de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica” en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad y Diputación Provincial, 1995, III, pp. 261-273. También se fijaron en esa tradición Mari Cruz García de Enterría y Antonio Hurtado Torres: “La astrología satirizada en la poesía de cordel: el “Juyzio” de Juan del Encina y los “Pronósticos” de Rodolpho Stampurch”, *Revista de Literatura*, 86 (1981), pp. 21-62. Ha vuelto sobre los *Disparates* Francisco Márquez Villanueva: “El mundo poético de los Disparates de Juan del Encina”, en Samuel G. Armistead, Mishael M. Caspi y Murray Baumgarten (eds.): *Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silverman*, Newark (Delaware): Juan de la Cuesta, 2001.

dirigidos a sus protectores, género de los *trionfi*, etc.)²¹. Tras el extenso *Triunfo de amor* (son 1350 versos) encontramos todo un grupo de composiciones “de amores” —como dice el marbete asignado por Pérez Priego en su edición²²— escritas todas ellas en coplas. Se trata de las coplas de amores de Encina, de las que hablaremos con detalle. Si incluimos el *Triunfo* inicial abarcan veintidós folios completos del *Cancionero* (fols. lxi r.—lxxxiii v.).

El cambio de género (de las coplas a la glosa) marca el paso al siguiente bloque o conjunto de textos²³. Esta vez no hay proemio en prosa ni dedicatoria, pero el género literario no es el único criterio que nos sirve para definir el traslado a la siguiente sección. Una vez más, Encina —recolector, editor y auxiliar del tipógrafo— viene en nuestra ayuda con un título centrado que abre el folio (fol. lxxxiv r.): *Glosas de canciones y motes por Juan del enzina*. A partir de esta sección el poeta salmantino ordena las secciones por géneros pues cada una de ellas se corresponde con un subgénero cancioneril, con su poética propia. No hay proemio ni dedicatoria a los Duques o a los Reyes, probablemente por la supuesta menor dignidad literaria de los géneros elegidos²⁴. En efecto, encontramos en este bloque (fols. lxxxiiii r.-cii v.), perfectamente organizados, los grupos de composiciones “menores”: las canciones, villancicos, glosas, romances, etc. Como siempre, el espíritu ordenador de Encina le lleva a organizar su *opus maius* poniendo orden. De ahí que encontremos al frente de cada grupo de composiciones el procedimiento tipográfico mencionado: un título centrado a una columna, siempre al inicio de la página, con una breve descripción del contenido y el nombre de su autor. Los títulos son los siguientes:

²¹ El *Triunfo de Amor* presenta un encabezado perfectamente centrado (fol. lxi r.). La dedicatoria en prosa ocupa todo ese folio, de modo que el texto poético del *Triunfo* no empieza hasta la vuelta. De un modo similar se resalta el *Triunfo de la Fama* (fol. xlix r.), si bien dada la brevedad de su proemio sí comienzan en esa página los versos; tras el texto en prosa aparecen las primeras seis coplas organizadas simétricamente en dos columnas: el tipógrafo ha centrado el título y los textos, y ha acudido en la misma página a la columna única (para la prosa) y a la doble columna (para el verso) sin perder nunca la armonía compositiva. Valga esta descripción como ejemplo de la perfección formal con que se envía a las prensas el *Cancionero* de Encina en su edición salmantina de 1496.

²² Pérez Priego (ed.): p. 487.

²³ La *Tabla* inicial que figura al comienzo del impreso —sin numeración— no ayuda gran cosa en esta delimitación de bloques o secciones, pues se limita a relacionar los poemas por orden de aparición en el *Cancionero*. En cambio las marcas tipográficas, las distintas rúbricas y los títulos internos sí ayudan en esa delimitación, como estamos viendo.

²⁴ Aunque son los lugares donde encontramos algunos de los más bellos poemas de Encina, aquellos que Menéndez Pelayo alabó como lo mejor de su obra. No me resisto a citar al autor de la *Antología de poetas líricos castellanos*, que escribió: “Empezaremos por advertir que en su *Cancionero* las poesías sagradas valen menos que las profanas, y las composiciones largas menos que las cortas, y los versos de arte mayor mucho menos que los villancicos y las glosas” (*Antología de poetas líricos castellanos*, Enrique Sánchez Reyes [ed.], Parte 1ª: La poesía en la Edad Media, III, Madrid, 1944). Dedicó a nuestro autor un jugoso capítulo XXV (pp. 221-297). La cita aparece en p. 249.

Glosas de canciones y motes por Juan del encina (fols. lxxxiii r.-lxxxv r.)

Canciones hechas por Juan del encina (fols. lxxxv v.-lxxxvi v.)

Romances y canciones con sus deshechas por Juan del encina (fols. lxxxvii r.-xc v.)

Villancicos hechos por Juan del encina (fols. xci r.-xcvi r.)

Villancicos pastoriles hechos por Juan del encina (fols. xcvi v.-cii v.)

La de villancicos pastoriles es la última sección antes del teatro. Dentro de ese conjunto de poemas, encontramos una variedad enorme de registros temáticos y estilísticos, que abordaré con detalle; prueba de ello son los villancicos, como dije más arriba: desde los villancicos de amor a los religiosos, pasando por ese grupo tan sugerente —que prepara el terreno al lector para el encuentro con el teatro de Encina— de los villancicos pastoriles²⁵. El cuidadoso orden trazado por el autor salmantino me servirá de pauta, como puede verse en mi índice, a la hora de organizar los epígrafes de esta investigación: me beneficiaré así de la rigurosa *dispositio* de 96JE.

1.2. EL *CANCIONERO* DE ENCINA Y LOS *CANCIONEROS* DE AUTOR

“El más elaborado de los cancioneros de autor del cuatrocientos [es] el que Juan del Encina publicó en Salamanca en 1496”. La afirmación de Beltrán, el mayor conocedor de este tipo de compilaciones, sienta una base que verificaremos en numerosas ocasiones y que ya hemos vislumbrado: la notable complejidad formal que se advierte en la compilación y diseño de 96JE²⁶; por suerte, la historia de la relación entre el

²⁵ Estas secciones, a cuyo estudio literario dedico buena parte de mi investigación, han merecido algunas aproximaciones críticas —muy citadas en manuales y obras de divulgación acerca del poeta salmantino— antes del auge de investigaciones de poesía cancioneril en los últimos veinte años. Me refiero principalmente a los libros clásicos de Antony Van Beysterveldt (*La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid: Ínsula, 1972), Ana María Rambaldo (*El Cancionero de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario*, Santa Fe: Castellví, 1972) y Juan Carlos Temprano (*Móviles y metas en poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo: Universidad, 1975, en particular, pp. 79-121). Otro estudio monográfico clásico, fundamental y citadísimo a la hora de proponer una interpretación socioliteraria y biográfica del *Cancionero* enciniano, es el de Richard J. Andrews: *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley: University of California Press, 1959.

²⁶ V. Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, pp. 73-74. El estudio detallado del *Cancionero* enciniano y su relación con otros de su tiempo aparece, como dije, en V. Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 27-53. A pesar de esto, el *Cancionero* de Encina ha sido un olvidado de la crítica, quizá por despistes monumentales como el del maestro Rodríguez Moñino: “Prescindiendo de aquellos que por su parvedad no merecen el nombre de *Cancionero*, sólo creemos que han llegado a nuestros días compilaciones de cuatro poetas del siglo XV: Gómez Manrique, Marqués de Santillana, Juan Álvarez Gato y Fernando de la Torre” (A. Rodríguez Moñino, [ed.]: *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Madrid: RAE, 1958, p. 10).

Cancionero de Encina y otros similares de su tiempo ya ha sido contada con detalle y precisión por el propio Beltran, por lo que, además de invitar a la lectura de esos trabajos, tan sólo querría resumir y puntualizar algunos aspectos parciales²⁷.

Aunque no deja de recibir alguna influencia de lo que se llaman comúnmente cancioneros colectivos²⁸, la tradición en la que se inscribe el *opus maius* del salmantino es la de los cancioneros de autor, aquellas compilaciones de poesía cortesana que fueron diseñadas y organizadas por los propios autores de las composiciones y en vida de ellos. En concreto la obra de Encina, y en particular su organización interna, tiene algunos puntos de contacto evidentes con las compilaciones manuscritas del Marqués de Santillana (MN6, PN12 y, sobre todo, SA8), Gómez Manrique (MN24 y MP3) y Juan Álvarez Gato (MH2), todos ellos grandes poetas cancioneriles que organizaron su lírica en cancioneros manuscritos (o, al menos, supervisaron muy de cerca ese proceso)²⁹. Evidentemente la primera gran innovación enciniana es el hecho de que su cancionero sea impreso: el salmantino tuvo la habilidad de descubrir las extraordinarias posibilidades que ofrecía la imprenta para la difusión de su obra poética³⁰; el suyo es el primer cancionero de autor impreso, aún en período incunable. En la práctica —y es este un segundo mérito que hay que conceder a Encina— con su obra por primera vez

²⁷ Deben verse los trabajos de Beltran en el marco de su proyecto “Tipología y génesis de los cancioneros”, en particular: “Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales”, en V. Beltran, B. Campos, M. L. Cuesta y C. Tato (eds.): *Estudios sobre poesía de cancionero*, A Coruña: Universidade da Coruña / Toxosoutos, 1999, pp. 9-54 y “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, en M. Moreno y D. Severin (eds.): *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, London: Queen Mary, Department of Hispanic Studies (PMHRS, 43), pp. 9-58. Para una revisión crítica y bibliografía muy ajustada de la poesía cuatrocentista propongo, de entre los que se podrían citar, tres trabajos señeros: V. Beltran: “El aprendizaje de una antología. Un estado de la cuestión para la poesía de cancionero”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, pp. 77-104; Jane Whetnall: s. v. “Cancioneros”, en F. A. Domínguez y G. D. Greenia (coord.): *Dictionary of Literary Biography. Castilian Writers, 1400-1500*, Gale: Thomson, 2003, pp. 288-323; y Carlos Alvar: “Los cancioneros castellanos (c. 1350-1511)”, en V. Beltran y Juan Paredes (eds.): *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada: Universidad de Granada, 2006, pp. 67-82.

²⁸ En particular de algunas secciones de esos cancioneros que permiten reconstruir la existencia de cancioneros de autor perdidos que se conservaron insertos, por ejemplo, en Baena (el de Alfonso Álvarez de Villasandino), en SA7 (el de Pedro de Santa Fe, de acuerdo con Cleofé Tato: “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en M. Moreno y D. Severin [eds.]: *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, pp. 59-89), en el *Cancionero general* (nada menos que el de Jorge Manrique, de acuerdo con la interpretación de Beltran en su edición del poeta, Barcelona: Crítica, 1993).

²⁹ Un punto en el que el salmantino se separa de sus ilustres precedentes es que no realizó su organización del cancionero al final de su vida como era preceptivo —era un tópico literario, al fin y al cabo— si atendemos a los tres casos (Santillana, Don Gómez y Gato) mencionados.

³⁰ Es algo que han puesto de manifiesto varios críticos, por ejemplo Vicenç Beltran en los trabajos citados (a los que cabe añadir “Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución”, *Revista de Literatura Medieval*, 7 [1995], pp. 41-71), Pedro Cátedra (“Presentación” en J. Guijarro Ceballos [ed.]: *Humanismo y literatura*, pp. 11-14) y Víctor Infantes: “Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético”.

ve la luz en la imprenta una notable cantidad de poesía amatoria cancioneril: no parece arriesgado conceder al *Cancionero* de Encina el mérito de haber convertido en imprenta la poesía de cancionero, quince años antes de Hernando del Castillo. Con todo, la influencia de los cancioneros de autor manuscritos en 96JE es perceptible porque, como es habitual en la práctica editorial de la primitiva imprenta, el incunable secundó prácticas compilatorias y costumbres heredadas de la tradición manuscrita respectiva, en este caso la de cancioneros personales³¹. Por ejemplo, Encina sigue a Santillana y Gómez Manrique en la cita de nobles, patronos y mecenas en los textos proemiales y en el hecho de insertar una arte poética en prosa, dedicada a ellos, antes de los textos poéticos³². En cuanto a la propia *dispositio* de los textos, Don Íñigo reorganiza sus obras en SA8 siguiendo un criterio jerárquico genérico (decires, canciones, serranillas, poesía de debate), en un primer nivel, y cronológico, ya dentro de la sección correspondiente. En cambio, el criterio ordenador de Encina en un primer nivel será jerárquico pero no genérico. Me explico: la primera sección de 96JE es la de poesía religiosa (seguida de la traducción de las *Bucólicas*, la poesía encomiástica, lo de amores, lo pastoril y el teatro) y en las secciones de géneros fijos frecuentemente ubicará en primer lugar lo religioso para, a continuación, insertar las piezas (mucho más numerosas) de amores: hay, pues, jerarquía, pero esta es ideológica y no genérica: lo religioso ocupa siempre la primera posición, independientemente del género respectivo (villancicos, canciones, coplas morales, etc.)³³. Por otro lado —y topamos con otra novedad de la organización enciniana— en el segundo nivel de la *dispositio* de los textos, es decir, dentro de la sección respectiva, Encina se separa por completo de la tradicional ordenación cronológica de las composiciones, que estudia con detalle Beltrán en las compilaciones del Marqués y de su sobrino, Gómez Manrique³⁴. En efecto, la reorganización a la que somete Encina los materiales de las distintas secciones de su *Cancionero* es muy notable y, desde luego, va más allá de una mera alteración del orden en que compuso los

³¹ Otro tanto sucedía con los pliegos sueltos impresos, que solían obedecer a unos principios compilatorios similares a los de la respectiva tradición manuscrita, la de los pliegos de poesía que ha estudiado con detalle Beltrán. Véase ese recorrido con algunos ejemplos en V. Beltrán: “Del pliego de poesía (manuscrito) al pliego poético (impreso)”, *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 21-56.

³² La carta al Conde de Benavente que Gómez Manrique ubica al principio de sus compilaciones cumple un papel similar a la epístola a doña Violante de Prades o, incluso, al *Prohemio e carta* del Marqués (dirigido al Condestable Don Pedro de Portugal) que encabezan, respectivamente, MN6 y PN12, por un lado, y SA8, por otro. El *Arte de poesía castellana* de Encina, dedicado al Príncipe Juan, está emparentado con este tipo de textos teóricos proemiales vinculados a la protección o el apoyo nobiliario de ciertos poderosos.

³³ Se comprenderá con detalle esta apresurada descripción en el estudio de las distintas secciones.

³⁴ Y visible también en la tradición de los poetas provenzales, también conocida por Beltrán, como Riquier o Joan Berenguer de Masdovelles.

textos. De entrada, suele recurrir a los mismos criterios de jerarquía socioliteraria (primero lo religioso, después lo de circunstancias y por último lo de amores) que rigen para la configuración general de todo el incunable. Pero no es infrecuente que la sección en cuestión se ordene con arreglo a un complejo tejido de relaciones intertextuales y ecos entre los poemas de que consta; es lo que sucede en secciones (y, a su vez, en algunas series de textos dentro de las secciones) como las de coplas de amores, romances con sus deshechas, villancicos, villancicos con sus deshechas, etc.³⁵. Es esta una práctica literaria que parece documentarse en la tradición castellana —se advierte, por ejemplo, en la ordenación de las serranillas de SA8³⁶—, si bien la extraordinaria frecuencia con que nuestro poeta recurre a los ecos intertextuales y a la organización de series de textos no encuentra un precedente significativo de entidad similar en los cancioneros castellanos³⁷. Esta abundancia vuelve sugerente la propuesta de que pudo darse en 96JE una cierta influencia de la *dispositio* de los cancioneros personales italianos; no este el único dato en este sentido: Álvaro Alonso ya señaló esta posible huella italiana en el *Cancionero* de Encina a propósito de otra de sus grandes novedades, los villancicos pastoriles y, sobre todo, el teatro, secciones que, como sabemos, el salmantino ubicó al final de su compilación, como solían hacer los italianos con la materia pastoril y dramática inserta en sus compilaciones³⁸.

³⁵ Véanse, al respecto, mis trabajos “Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores”, en prensa (ponencia leída en el I Congreso Internacional de la SEMYR, Universidad de Salamanca, 13-16 de diciembre de 2006) y “Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”, en prensa (comunicación leída en el XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Cáceres, 25-29 septiembre de 2007).

³⁶ Véase V. Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, p. 73, que se hace eco, en este punto, de los estudios de Lapesa y, en particular, de su sorpresa ante la singular ordenación de las serranillas en SA8 (R. Lapesa: “Las serranillas del Marqués de Santillana”, en su *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid: Gredos, 1997, pp. 21-54). Al respecto, véase también Nicasio Salvador Miguel: “Las serranillas de don Íñigo López de Mendoza” en Eva María Díez Martínez y Juan Casas Rigall (eds.): *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidad, 2002, pp. 287-306.

³⁷ Hubo series de textos pero no tan frecuentes, ni tan elaboradas, ni tan diferentes entre sí, como se advierte en las de Encina. Una vez más es Beltrán el que ha explicado con tino el carácter panrománico (esto es, no necesariamente vinculado al *Canzoniere* de Petrarca) de este fenómeno: “Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad”, en *Liber*, *Fragmenta*, *Libellus* *prima e dopo Petrarca*. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle, ed. Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai, Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.

³⁸ Lo sugirió en “El teatro en la época de los Reyes Católicos”, ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García). Por otro lado, cada vez son más la voces (como las de Gómez Moreno o Alonso) que relacionan a nuestros poetas de cancionero con la influencia italiana, como puede verse en el atinado trabajo de Jane Whetnall a propósito de la huella del Petrarca lírico en el cancionero cuatrocentista: “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”, *Cancionero general*, 4 (2006), pp. 81-108.

El *Cancionero* de Encina (1496), tempranísimo e innovador, se encuentra, pues, en el vértice de varias tradiciones compilatorias y editoriales del cambio de siglo. Por un lado, constituye el punto de llegada de la tradición de cancioneros de autor, compilados en vida por algunos de los principales poetas cuatrocentistas; no es difícil describir el recorrido que va de las compilaciones del Marqués de Santillana a las de su sobrino, Gómez Manrique, y a la de Juan Álvarez Gato. Por otro lado, el *opus maius* del salmantino es el punto de partida de la tradición impresa de cancioneros personales. En concreto, puede percibirse su impronta, como señalaré oportunamente, en los cancioneros religiosos impresos de Ambrosio Montesino (08AM, Toledo: 1508) y Juan de Luzón (08JL, Zaragoza: Jorge Coci, 1508) y, de un modo particularmente significativo, en el *Cancionero* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (13UC, Logroño: Guillén de Brocar, 1513); la huella de Encina en este último (que, como nuestro autor, no se limita a la exitosa materia religiosa, sino que recoge un buen número de villancicos y textos amatorios) es extraordinariamente profunda, desde los criterios compilatorios hasta la entera imitación de secciones e incluso de textos y tópicos concretos de Encina³⁹.

Pero no fue la enciniana la primera compilación de poesía cancioneril: el cancionero de Ramón de Llavía (86*RL, Zaragoza: Juan Hurus, ca. 1484-1486), formado por adición de obras morales y religiosas junto a algún texto aislado de materia amorosa, se publicó en la década anterior. Las continuaciones zaragozanas de 86*RL, 92VC y 95VC, incidieron particularmente en la materia moral y religiosa, dejando fuera del material impreso los pocos textos amorosos que cupieron en el impreso de Ramón de Llavía⁴⁰. Precisamente Encina operó en sentido contrario a este proceso de adición y purga de textos que se ve en las continuaciones de 86*RL: en lugar de suprimir lo de amores y abundar en lo religioso innovó editando mayoritariamente lo de amores sin que faltara (en la prestigiosa posición inicial, nada menos) la preceptiva materia devota. Por eso mismo, el incunable salmantino, como dije, constituye la primera ocasión en que un notable caudal de versos amatorios y cortesanos fue llevado a las prensas, señal evidente una novedosa consideración de la materia cancioneril. Además, obviamente, ni el cancionero de Ramón de Llavía ni sus descendientes zaragozanos de 1492 y 1495

³⁹ Lo pondrá de manifiesto María Isabel Toro Pascua en la edición del *Cancionero* de Urrea que está a las puertas de ver la luz. Véanse también mis consideraciones sobre la influencia de 96JE en 13UC en los distintos capítulos de esta investigación.

⁴⁰ Véanse estos pormenores en V. Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales”, pp. 48-51.

constituyen cancioneros de autor: son, eso sí, buenos ejemplos de la práctica compilatoria de los primeros cancioneros impresos colectivos. En este punto, y aunque nos salgamos del límite de los cancioneros personales, parece necesario señalar otra de las grandes novedades de 96JE, a la que atiendo con detalle en varios lugares de mi trabajo⁴¹: estoy convencido de la huella dejada por el *Cancionero* de nuestro poeta en la magna compilación colectiva de Hernando del Castillo (el *Cancionero general* de 1511). No me refiero ahora a textos, géneros literarios y autores concretos de 11CG en los que se advierten influencias encinianas (que existen, sin duda, como habrá ocasión de mostrar) sino al propio diseño organizado del posincunable valenciano. Sólo la ubicación inicial de los textos religiosos, seguidos de la obra —principalmente amatoria— de los distintos autores y, a continuación, la organización por géneros fijos (canciones, villancicos, glosas, etc.) revela, según creo, esa influencia, a la que prestaré detallada atención más adelante. En mi opinión, Hernando del Castillo tuvo presente en varios lugares la organización de 96JE a la hora de trazar la suya propia, y esto independientemente de que 11CG sea un cancionero colectivo. Como es lógico, me interesan notablemente los puntos de contacto entre estos dos grandes cancioneros, los más relevantes del período de los Reyes Católicos.

1.3. JUAN DEL ENCINA EN SU ENTORNO CORTESANO: EL MECENAZGO DE LOS DUQUES DE ALBA

El diseño, la organización y la publicación del *Cancionero* de Juan del Encina debió mucho al apoyo explícito de dos grandes de la nobleza castellana muy próximos a los Reyes Católicos, Fadrique Álvarez de Toledo (ca 1460-1531) e Isabel de Zúñiga y Pimentel (+1500), Duques de Alba desde su boda en 1480⁴². La cronología de la

⁴¹ Singularmente al final del estudio dedicado a la sección de canciones de 96JE, aunque también en otros lugares.

⁴² Pueden verse algunos datos cronológicos de interés en Luis-Alfonso Vidal de Bartola: “Los títulos nobiliarios concedidos a los Álvarez de Toledo”, en María del Pilar García Pinacho (ed): *Los Álvarez de Toledo. Nobleza viva*, Segovia: Junta de Castilla y León, 1998, pp. 53-89. Esta recopilación de trabajos contiene importantes noticias sobre la casa de Alba. Tomo el dato de la boda entre Fadrique e Isabel de Henry Kamen: *The Duke of Alba*, New Haven & London: Yale University Press, 2004 (traducción castellana: *El Gran Duque de Alba*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2006), p. 3. Este capítulo está en deuda con el grupo de investigación “Sociedad y literatura hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento”, al que pertenezco, dirigido por Nicasio Salvador Miguel en la Universidad Complutense. Agradezco su ayuda a Ainara Herrán y Marina Núñez, que trabajan en sus investigaciones doctorales sobre el mecenazgo religioso y nobiliario, respectivamente, durante el reinado de los Reyes Católicos. El punto de partida de este trabajo fue mi comunicación “Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo

redacción y publicación de los textos encinianos se corresponde sustancialmente con el período 1492-1496, los cuatro años en los que Encina vive en el propio palacio de sus patronos en Alba de Tormes y se beneficia de su mecenazgo literario⁴³. Ya en el *Prohemio a los Reyes Católicos*, el texto que encabeza el *Cancionero*, Encina precisa a las claras su relación con Reyes y Duques; a propósito del mito de Prometeo, alaba con entusiasmo a los primeros y especifica la protección concreta de los segundos⁴⁴:

Y assí yo, desta manera viéndome con favor del duque y duquesa de Alva, mis señores, subí a la gran altura de la contemplación de vuestras ecelencias por alcançar siquiera una centella de su resplandor, para poder, en mi muerta labor y de barro, introducir espíritus vitales. Y por mandado de estos mis señores, que no solamente ellos, mas aun el menor de sus siervos quieren que enderece a sus pensamientos y desseos en el servicio de vuestra alteza, hallándome muy dichoso en averme recebido por suyo, he copilado las obras que en este cancionero se contienen, adonde principalmente van algunas que no con poco temor avía dedicado a vuestra real señoría.

Junto a los correspondientes tópicos de humildad, Encina subraya la unidad de toda la casa de Alba (hasta “el menor de sus siervos”) con los Reyes y vincula su entero proyecto literario con el patrocinio expreso de los Duques; no olvida establecer una gradación precisa que va de los Reyes (“ecelencias”), a los Duques (“mis señores”) y, por fin, a los siervos de la corte ducal, entre los que se encuentra Encina (pues confiesa “averme recebido por suyo”). La mención concreta de algunas obras dedicadas expresamente a los Reyes se mueve también en un ámbito propagandístico que persigue no sólo el elogio real, sino, complementariamente, la exhibición de su propia obra poética ante “vuestra real señoría”, como es preceptivo en textos prologales como este. Indudablemente la compilación de Encina se beneficia de un concepto de mecenazgo

de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)” que leí en el XVIII Colloquium (Londres: Queen Mary, 28-29 junio de 2007).

⁴³ Sobre la relación de Encina con sus mecenas véase alguna noticia en Robert Ter Host: “The Duke and Duchess of Alba and Juan del Encina: Courtly Sponsors of an Uncourtly Genius”. Una atinada explicación de los rasgos singulares del mecenazgo nobiliario castellano de este tiempo podrá verse en la investigación de Marina Nuñez Bernal; entre tanto, véase M. Nuñez: “El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos. Primera aproximación”, ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid: Universidad Complutense, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya). Es más conocido el caso del mecenazgo del Marqués de Santillana; véase, por ejemplo, A. Gómez Moreno: “Judíos y conversos en la prosa medieval (con un excursus sobre el círculo cultural del Marqués de Santillana)”, en Jacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito (coord.): *Judíos en la literatura española*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 57-86.

⁴⁴ Pérez Priego, pp. 3-4.

cortesano y nobiliario que hay que poner en relación con el ejercido por la mismísima reina Isabel en su corte castellana, como ha explicado Salvador Miguel en varios trabajos relevantes⁴⁵.

Con todo, no fueron los Reyes sino los Duques de Alba los que acogieron a nuestro poeta en su palacio de Alba de Tormes. La famosa “sala” del palacio de los Duques vio representar algunas de las obras teatrales del salmantino y éstos, por supuesto, se contaban entre sus espectadores, como sabemos por las expresivas rúbricas con las que su autor encabeza algunas de las piezas dramáticas, insertas en la sección final del *Cancionero* de 1496⁴⁶. Encina se benefició así de la protección y el apoyo de una de las casas nobiliarias más poderosas de su tiempo, la de los Álvarez de Toledo, que se caracterizaría en un breve lapso de tiempo por aunar en torno a sí a figuras como nuestro Encina, Juan Boscán —preceptor de Fernando Álvarez de Toledo, el gran Duque de Alba— o el propio Garcilaso de la Vega, que fue apadrinado y protegido durante su estancia napolitana por Pedro Álvarez de Toledo, virrey de Nápoles (1532-1553)⁴⁷.

1.3.1 Juan del Encina y la casa de Alba

⁴⁵ Los estudios de Salvador Miguel abren un camino interesante para vincular adecuadamente las cortes de los poderosos (reyes, nobles, prelados) y la producción literaria que apadrinan. Véanse: “El mecenazgo literario de Isabel la Católica”, *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Madrid: Sociedad de Conmemoraciones Culturales - Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004, pp. 75-86 e “Isabel, infanta de Castilla, en la corte de Enrique IV (1461-1467): Formación y entorno literario”, en R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro (eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Valencia: Universidad (Symposia Philologica), 2005, I, pp. 185-212. Más recientemente, véase un acercamiento al concepto de corte y una útil sistematización del fenómeno en el trabajo “La actividad literaria en la Corte de Isabel la Católica” en L. Ribot, J. Valdeón y E. Maza (coord.): *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional, 2004*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas y Universidad de Valladolid, 2007, pp. 1079-1096. Un complemento atinado, con reseña detallada de textos poéticos dirigidos a la reina, es, en el mismo volumen, Óscar Perea Rodríguez: “«Alta Reina escareçada»: un cancionero ficticio para Isabel la Católica” (pp. 1355-1383). Ya Gómez Moreno había recorrido buena parte de la producción literaria dirigida a Isabel: “El reflejo literario”, en José Manuel Nieto Soria (dir.): *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid: Dykinson, 1999, pp. 315-339.

⁴⁶ Así podemos advertirlo en la monumental edición del teatro enciniano realizada por Alberto del Río (ed.): Juan del Encina: *Teatro*, Barcelona: Crítica, 2001. Seguiré esta edición para las citas del teatro de Encina.

⁴⁷ Véase María José García Sierra: “Los Álvarez de Toledo. Un linaje de mecenas en la historia del arte español”, en *Los Álvarez de Toledo. Nobleza viva*, pp. 159-186. “Al filo de 1500 los hijos de D. García constituyen una generación sorprendente aún en un momento excepcional de la vida española, pues a todos se les debe grandes obras de mecenazgo literario y de producción artística: Fadrique, el heredero, D. Pedro, virrey de Nápoles, D. Juan y D. Gutiérrez, maestrescuela de la Universidad de Salamanca y primer protector de Juan del Encina” (p. 166). Véase también Carlos José Hernando Sánchez: *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994; sobre Don Fadrique, mecenas de Encina, véanse pp. 48-64 y, en particular, el epígrafe “La corte de Alba y el mecenazgo” (pp. 54-64).

La casa nobiliaria de los Álvarez de Toledo se consolida en la segunda mitad del siglo XV como una de las más poderosas de Castilla⁴⁸; su primer Duque, García (ca. 1430-1488, I Duque de Alba desde 1472) desarrolló una habilísima política de alianzas que situó a sus hijos en posiciones privilegiadas de poder⁴⁹. El heredero del ducado y mecenas de Encina, Fadrique (ca. 1460-1531), cabeza del linaje desde 1488, contribuyó al engrandecimiento de la familia y gozó de un acceso privilegiado al rey Fernando, primo suyo y de quien era hombre de absoluta confianza (fue de los pocos nobles que estuvo presente en su lecho de muerte en 1512); serán rasgos de su extenso gobierno al frente de este poderoso clan (1488-1531), entre otros, la lealtad a Isabel y Fernando (formó parte de su Consejo personal), la brillante participación en la fase final de la Guerra de Granada (fue Capitán General de la Frontera, el mando supremo del ejército real entre 1486 y 1488) y en otras actividades militares que llevó a cabo (guerra con Francia, conquista de Navarra, expansión africana, etc.), así como —ya en tierras de Castilla— la expansión patrimonial de su casa nobiliaria por tierras de Salamanca, Extremadura y Murcia.

Los últimos años del siglo XV, en los que tiene lugar la vinculación de Encina con la casa liderada por Fadrique Álvarez de Toledo, se caracterizan, en primer lugar, por la participación del II Duque de Alba en los episodios finales de la guerra de Granada (1486-1492)⁵⁰. En un plano más local, durante estos años se multiplica la enconada rivalidad entre el clan de los Álvarez de Toledo, afincado en Alba de Tormes, y el de los Zúñiga, que apoyó a la Beltraneja en la guerra civil. Ambos linajes se disputaban unos mismos castillos y señoríos en Salamanca y Extremadura, así como el fundamental

⁴⁸ No me detendré con detalle en los pormenores históricos puesto que tenemos, además de los trabajos citados, una estupenda monografía que los describe con detalle: José Manuel Calderón Ortega: *El ducado de Alba. La evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI)*, Madrid: Dykinson, 2005. Manejo también algunos datos y tablas genealógicas de un excelente artículo de Edward Cooper: “El segundo Duque de Alba y las Comunidades de Castilla: nuevas aportaciones extremeñas y murcianas”, en *Arte, poder y sociedad. Y otros estudios sobre Extremadura (VII Jornadas de Historia en Llerena)*, Badajoz: Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2006, pp. 197-221. Agradezco a Edward Cooper su generosa ayuda y su portentosa memoria para todo lo relacionado con el complejo entramado nobiliario de la época de los Reyes Católicos (véanse también sus indispensables *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1991).

⁴⁹ Isabel y Fernando, con todo su séquito, visitaron en persona al anciano García Álvarez de Toledo en el palacio de Alba de Tormes el 11 de abril de 1486 (Antonio Rumeu de Armas: *Itinerario de los Reyes Católicos*, Madrid: CSIC, 1974, p. 138).

⁵⁰ Véase J. M. Calderón Ortega: “La intervención de don Fadrique de Toledo en la guerra de Granada (1486-1489)”, en Manuel González Jiménez (ed.): *La Península Ibérica en la Era de los Descubrimientos. Actas de las III Jornadas Hispano-Portuguesas de Historia Medieval*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997, II, pp. 1473-1480.

dominio de las rutas de la trashumancia por sus respectivos territorios⁵¹. Los Zúñiga (con el poderosísimo Álvaro de Zúñiga, Duque de Arévalo, después de Plasencia y, por fin, de Béjar, que no moriría hasta 1487) eran enemigos de los Toledo desde el intento frustrado del I Duque de Alba de hacerse con el señorío de Miranda del Castañar en los años setenta; los pleitos entre ambas familias son constantes entre 1479 y 1488. Para entonces los Álvarez de Toledo se habían aprovechado políticamente del error de la casa rival cuando apoyó las pretensiones al trono castellano del rey de Portugal (1474-1479); poco a poco el linaje de los Álvarez de Toledo fue obteniendo una posición ventajosa sobre el de los Zúñiga. La cuestión tiene cierto interés en lo tocante al mecenazgo del que se benefició el *Cancionero* de Encina porque, como veremos enseguida, en el apoyo a la obra poética y dramática de nuestro autor ocupa un papel importante la esposa del Duque, Doña Isabel de Zúñiga y Pimentel, que era hija precisamente de Álvaro de Zúñiga, cabeza del linaje rival (y de su segunda esposa, la omnipresente Leonor Pimentel). El matrimonio entre Fadrique e Isabel de Zúñiga y Pimentel parece ser, de acuerdo con Cooper, un intento de mediar en esa disputa de casas⁵². Casarse con la hija del enemigo era una típica estrategia para resolver conflictos nobiliarios y no faltan antecedentes en ambos linajes. Pero es significativo que en el *Cancionero* de Encina no apareciera expresamente nunca el apellido principal de su mecenas, “Isabel de Zúñiga”, sino el de su madre, doña Leonor Pimentel (1437-1486); en efecto, el *Cancionero* dice siempre *Isabel Pementel* (por ejemplo en el *Proemio a los Duques de Alba*), posiblemente para no recordarle a su patrona su pertenencia a la casa rival y la frustración de un matrimonio (1480) que no sirvió para el propósito para el que fue arreglado, aliviar el conflicto entre ambos linajes.

Pero volvamos a nuestro poeta. Desde el punto de vista literario el período comprendido entre 1492 y 1496 fue el más productivo de su vida como poeta y autor dramático. Parece interesante preguntarse por el papel que jugó el mecenazgo de los Duques en el desarrollo de la obra literaria de Encina, o, al menos, valorar la consideración que el salmantino tenía de ese apoyo, puesto que lo refleja en numerosos textos poéticos: no olvidemos que la protección brindada a nuestro poeta culminó el 20 de junio de 1496 con la exitosa publicación del *Cancionero*. A falta de una inexistente documentación de época, considero posible reconstruir algunos hitos de esos cuatro o

⁵¹ La historia de la rivalidad entre las dos casas nobiliarias la cuenta con detalle E. Cooper: “El segundo duque de Alba”, pp. 199-204; los árboles genealógicos y los precisos mapas de Cooper hacen bien visible la rivalidad. Véase también J. M. Calderón Ortega: *El ducado de Alba*, pp. 110-112.

⁵² Agradezco a Edward Cooper esta sugerencia.

cinco años centrales en la vida y en la obra de Encina a partir de algunos de los textos incluidos en el propio *Cancionero*⁵³; en este punto, el caso de Encina resulta único entre los poetas y los mecenas de su tiempo por su acusado interés en plasmar retazos de su propia historia personal en algunas composiciones y por su empeño en dejar constancia de su relación con los Duques en textos poéticos y dramáticos. En estas páginas me propongo espigar esas noticias del *Cancionero* de Encina con el propósito de aportar alguna luz a la cronología del poeta salmantino, a la de los Duques y a los términos en que transcurrió la relación entre mecenas y poeta.

Parece que el primer contacto de Encina con la casa de Alba, aún antes de trasladarse al alcázar de Alba de Tormes, tuvo lugar en el Estudio salmantino, donde Gutierre Álvarez de Toledo (1460-1506), hermano de Fadrique, ocupaba uno de los cargos universitarios más importantes, como explica Encina en la rúbrica a unas coplas de arte mayor: *Al manífico Señor don Gutierre de Toledo, Maestre Escuela de Salamanca, comienza la obra siguiente trobada por Juan del Enzina* (ID4435, 96JE-37)⁵⁴; el Maestrescuela o canciller del Estudio salmantino poseía importantísimas prerrogativas disciplinares y organizativas en la Universidad y podía ejercer su autoridad por encima del rector y del claustro⁵⁵. Encina le dedica estas veinte coplas (un

⁵³ Recordemos que el fastuoso castillo de Alba de Tormes fue incendiado y arrasado por las tropas napoleónicas en 1812 (M. J. García Sierra: “Los Álvarez de Toledo. Un linaje de mecenas”, p. 164) y saqueado durante la Guerra de la Independencia: tan sólo quedó el Torreón de la Armería en el extremo oriental de la planta originaria; ha sido excavado recientemente (1991-1993) por Manuel Retuerce que, además de reconstruir la planta del palacio renacentista, ha sacado a la luz una extraordinaria colección de cerámicas toledanas; véase M. Retuerce y Araceli Turina: “Azulejos procedentes del Castillo-palacio de los Duques de Alba (Alba de Tormes, Salamanca)”, en *La céramique médiévale en Méditerranée. Actes du VIe Congrès de l’AIECM2* (Aix-en-Provence, noviembre de 1995), Aix-en-Provence: Narration éditions, 1997, pp. 615-626 (la planta del alcázar, en p. 617). En febrero de 2008 la Oficina de Turismo de Alba de Tormes ha abierto al público un recorrido por los restos arqueológicos del alcázar que permite advertir su esplendor cuatrocentista y quinientista. Por lo demás, el 90% del Archivo Histórico de la Casa de Alba (más de 3500 legajos), que había sobrevivido a la Guerra de la Independencia, fue incendiado y tirado por la ventana del palacio de Liria en noviembre de 1936, al comienzo de la Guerra Civil. Pocos investigadores llegaron a trabajar con detalle sobre ese enorme archivo antes de la Guerra Civil. José Manuel Calderón Ortega, actual archivero del Palacio de Liria, trabajó con los 500 legajos restantes, los que permanecen aún en el archivo, en su citado libro *El ducado de Alba. La evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI)*, Madrid: Dykinson, 2005. Apenas hay referencias a la década final del siglo XV en los legajos conservados. Agradezco a José Manuel Calderón, actual archivero del Palacio de Liria, estas informaciones.

⁵⁴ El texto completo en Pérez Priego, pp. 327-332.

⁵⁵ Sobre esta figura en general y sobre el papel de Gutierre de Toledo véase la monumental *Historia de la Universidad de Salamanca*, coordinada por Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares, Salamanca: Universidad, 2002, 4 vols. En particular, Mariano Peset y Pilar García Trobat: “Poderes y modelos universitarios, siglos XV-XIX” pp. 48-57 (vol. II), Águeda Rodríguez Cruz: “Autoridades académicas, siglos XIII-XVIII”, pp. 145-152 (vol. II) y Manuel Fernández Álvarez: “La etapa renacentista, 1475-1555”, pp. 67-71 (vol. I). Para la prioridad del Estudio salmantino sobre las demás universidades peninsulares, véase ahora Ángel Gómez Moreno: “Las Universidades en la época de los Reyes Católicos”, ponencia leída en el congreso *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid:

total de 160 versos), que parecen escritas en el período universitario del poeta, probablemente a finales de la década de los ochenta; se muestra “dichoso teniendo tan alto patrón” (v. 7), un patrocinio que, por su cargo, era extensible a toda la Universidad: “Señor don Gutierre, nuestro Maestre Escuela, / patrón del estudio aquí en Salamanca, / prudente, más franco que franqueza franca” (vv. 97-99)⁵⁶; al margen de la tosquedad de esta última *annominatio*, los deícticos ubican inequívocamente a Encina entre los alumnos salmantinos. El patrocinio con que don Gutierre obsequió personalmente a nuestro poeta parece también fuera de duda y debe ponerse en relación con otras formas de mecenazgo religioso por parte de ilustres prelados de su tiempo⁵⁷. No faltan en estas coplas altisonantes algunos tópicos como el de la Atenas salmantina (vv. 121-128) o el elogio de la familia del Maestrescuela, con la explícita alusión a quien luego tendría a su cargo a nuestro poeta: “Son vuestros hermanos los mismos Metelos, / y en ellos el uno florece de salva, / el gran don Fadrique, señor duque d’Alva, / que en guerra a los suyos les quita recelos” (vv. 53-56); quizá nuestro poeta ya entreveía una posible salida del Estudio salmantino hacia el castillo-palacio de Alba de Tormes. Por su parte, Gutierre Álvarez de Toledo tomaría posesión en junio de 1496 de la sede episcopal de Plasencia, que permanecía vacante desde 1492⁵⁸; a esta posible salida parece aludir el poeta en esta extensa composición: “mas todo el Estudio muy mucho recela / que presto seréis llevado de aquí / a más dinidad” (vv. 101-103). En la época de esta composición (finales de los ochenta, quizá comienzos de los noventa), correría ya el rumor del próximo nombramiento episcopal del Maestrescuela⁵⁹.

Universidad Complutense, 24-25 de mayo de 2007, en prensa (ed. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya).

⁵⁶ Lo cierto es que la presencia de Gutierre de Toledo en Salamanca no estuvo exenta de cierta polémica por su juventud (accedió al cargo en 1477 por deseo expreso de los Reyes Católicos y contra las constituciones universitarias, la opinión del Arzobispo de Toledo y el parecer del claustro: tan sólo tenía diecisiete años); véase Peset y García Trobat, p. 52. Evidentemente en su nombramiento hemos de ver la *longa manus* de la poderosísima casa de Alba.

⁵⁷ Como los casos del Arzobispo Carrillo, el cardenal Mendoza, Hernando de Talavera o el más célebre de todos, el cardenal Cisneros. En la actualidad Ainara Herrán trabaja en una investigación doctoral sobre el mecenazgo de estos grandes de la Iglesia en la época de los Reyes Católicos. Véase su trabajo “El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos”, ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid: Universidad Complutense, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya).

⁵⁸ Véase Vicente Beltrán de Heredia: *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549)*, Salamanca, Universidad, 1967, p. 199 (vol. III), n. 1282. Por supuesto, el nombramiento como obispo de la influyente diócesis placentina tiene también relación con la política expansiva llevada a cabo por Fadrique Álvarez de Toledo, hermano de Gutierre, y en abierta confrontación con los Zúñiga; explica estos pormenores E. Cooper: “El segundo duque de Alba”, pp. 206-208.

⁵⁹ Con todo, Fadrique estuvo enfrentado entre los años 1489 y 1490 con su hermano Gutierre por el dominio del señorío de Salvatierra de Tormes, en Salamanca. Se impuso el deseo de Fadrique, hermano mayor y cabeza del linaje, a cambio de una alta suma de maravedís. Fue precisamente en los años 1489-

1.3.2. La entrada de Encina al servicio de los Duques en los textos del *Cancionero*

En algún momento del año 1492 Encina debió de incorporarse al Palacio de los Duques en Alba de Tormes⁶⁰; la presencia de coplas encomiásticas dedicadas tanto a don Gutierre como a los Duques en posiciones contiguas del *Cancionero* enciniano parece avalar el papel jugado por el primero en el traslado de Encina. Por su parte, como va dicho, el Duque había participado activamente en el sitio y la toma de las poblaciones granadinas durante la década de los ochenta y se contaba entre los nobles que hicieron su entrada solemne en la ciudad, junto a los Reyes Católicos, en el mes de enero de 1492⁶¹. Posteriormente vivió unos años de relativa tranquilidad en el alcázar de Alba de Tormes, que coinciden precisamente con los años de actividad y creación literaria de Encina en palacio. El poeta salmantino publicará en su *Cancionero* un conjunto de composiciones de tema granadino, encabezadas por el romance “¿Qu’ es de ti, desconsolado? / ¿Qu’ es de ti, rey de Granada?” (ID3697, 96JE-106) y su deshecha pastoril, “—Levanta, Pascual, levanta / aballemos a Granada, / que se suena qu’ es tomada” (ID3740 D 3697, 96JE-106D); se trata, de acuerdo con lo que veremos más adelante, de un conjunto de textos que muy bien pudo representarse en presencia de los Duques en Alba de Tormes, dada su peculiar funcionalidad dramática⁶². En realidad, la finalidad de tal representación, ya en el palacio ducal, sería celebrativa y laudatoria: Encina se sumaría así a la abundante literatura de reconquista desde su condición de poeta y responsable de festejos teatrales y parateatrales en el palacio de los Duques; en esta ocasión, su propósito evidente sería cantar el éxito de la toma de Granada y, probablemente, la alegría por el retorno victorioso de Don Fadrique a la corte ducal⁶³.

1490, en los que hemos situado la cronología de la composición al Maestrescuela. Véase, sobre este episodio, J. M. Calderón Ortega: *El ducado de Alba. La evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI)*, pp. 120-130.

⁶⁰ En general, este hito biográfico de Encina, junto con su anterior vinculación al Maestrescuela, es bien conocido por la crítica enciniana más competente; véanse, por ejemplo, las introducciones biográficas de los editores del teatro de Encina (siempre mejor conocido que su poesía): M. A. Pérez Priego: Juan del Encina: *Teatro Completo*, Madrid: Cátedra, 1991 y A. del Río, pp. XXVIII-XXX.

⁶¹ Véase la *Relación de la gente que entró en Granada con su alteza*, manuscrito recogido en María del Rosario Falcó y Osorio Berwick, Duquesa de Alba (ed.): *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*, Madrid, 1891, pp. 49-54.

⁶² Véase mi trabajo “Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores”.

⁶³ Pedro Marcuello en su *Cancionero* propagandístico alude al papel de Don Fadrique como capitán general de la frontera, cargo que le concedieron los Reyes Católicos: “Por tu santa encarnación / guarda'l

Es interesante el anclaje temporal del villancico de deshecha no ya en un tiempo indeterminado posterior a la caída de la ciudad, sino en unos días muy concretos: “Aballa, toma tu hato, / contaréte a maravilla / cómo se entregó la villa, / según dizen, no ha gran rato” (vv. 46-49); aún ofrece Encina un indicio más preciso: “que nuestra reina y el rey, / luzeros de nuestra ley, / partieron de Santafé, / partieron, soncas que, / dizen que esta madrugada” (vv. 61-65). Santa Fe, famosa luego por la Capitulaciones firmadas por Colón y los monarcas, fue fundada por los Reyes en noviembre de 1491 en la vega de Granada como punta de lanza para el episodio final de la reconquista⁶⁴. La partida de los pastores esa misma mañana parece hacer referencia al día de la entrada de los Reyes en Granada o a una fecha muy próxima a ese día; la ciudad, como es sabido, abrió sus puertas el 2 de enero y los soberanos, con todo su séquito, hicieron la entrada oficial el 6 de enero; quizá a esta última fecha alude la “madrugada” del v. 65. Parece justificado, pues, servirnos de este dato para fechar la composición de este villancico pastoril —y probablemente la de los textos que lo acompañan en 96JE— en el mismo año de 1492, el año de la entrada del salmantino al servicio de los Duques; el contexto, por tanto, no sería otro que un festejo dedicado a Don Fadrique y al episodio final de la reconquista⁶⁵.

Las coplas dirigidas por Encina a Don Gutierre de Toledo, ya citadas, presentan varios puntos de contacto con las dos composiciones inmediatamente anteriores del *Cancionero*. Se trata igualmente de coplas de alabanza, pero dirigidas esta vez a los mecenas en Alba de Tormes. Nos interesan porque hacen referencia también al momento preciso de la entrada de Encina al servicio de los Duques, con una secuenciación temporal que las rúbricas expresan a las claras⁶⁶:

- “Panegírico a los Duques”: *A los ilustres y muy maníficos señores Don Fadrique de Toledo y Doña Isabel Pementel, Duques de Alba, Marqueses de Coria, etc. comienza*

señor doñ Anrrique, / el qual con mucha affeción / trabaja contra'l rincón / de Granada, y don Fadrique / ques capitán general / en la guerra, y lo merece, / pues te sirve, virginal, /diremos que sigue el tal / all agüelo y que'l parece” (José Manuel Blecua, ed.: Pedro Marcuello: *Cancionero*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987, p. 199). El “agüelo” no es otro que Fernán o Fernando Álvarez de Toledo, Conde de Alba y verdadero protagonista del crecimiento del linaje bajo el reinado de Juan II.

⁶⁴ Véanse estos datos en A. Rumeu de Armas: *Itinerario de los Reyes Católicos*, pp. 200-202.

⁶⁵ En la segunda mitad de 1492 los Reyes iniciaron un largo viaje que les llevó de Granada a Barcelona, pasando por Guadalupe, Ávila, Arévalo y Valladolid; posiblemente el Duque de Alba les acompañó hasta la separación del séquito en algún punto próximo a sus tierras salmantinas (Véase A. Rumeu: *Itinerario de los Reyes Católicos*, pp. 190-202).

⁶⁶ Las tres rúbricas en la edición de Pérez Priego, pp. 315, 321 y 327, respectivamente.

la obra siguiente, trobada por Juan del Encina la primera vez que les fue a hazer reverencia, antes que le recibiesen por suyo (ID4433, 96JE-35).

- *Juan del Encina, después que el Duque y Duquesa sus señores le recibieron por suyo* (ID4434, 96JE-36).
- *Al manífico Señor Don Gutierre de Toledo (...) (ID4435, 96JE-37).*

Obviamente, la ordenación contigua de los tres textos no puede ser casual: se trata de textos de una misma extensión (veinte coplas), recorridos por un mismo propósito encomiástico y propagandístico, y dirigidos a los protectores del poeta. Encina no suele engañar en sus rúbricas, que nos ofrecen un interesante arsenal de información sobre sus composiciones⁶⁷: la ubicación de los textos dirigidos a los Duques en la *dispositio* del *Cancionero* enciniano corre paralela con la propia ubicación física del salmantino en el palacio de Alba de Tormes, como explícitamente aclaran las rúbricas (*antes... después*): si el primero de los textos cumple la función de presentación y petición de apoyo con una hipertrofia de recursos de elogio y alabanza (son trece coplas dedicadas al Duque y otras siete dirigidas a la Duquesa), tanto la rúbrica como los versos del segundo nos confirman el éxito del poeta en su pretensión de obtener el favor de los Duques. En efecto, el “Panegírico a los Duques” leemos:

Si queréis saber quién soy, / soy vuestro siervo y vassallo, / y muy dichoso me hallo / en
me dar a quien me doy; / y si preguntáis dó voy / y queréis saber qué quiero, / aquí voy
adonde estoy / y quiero que sepáis oy / mi desseo verdadero. / Desseo, sin enojaros, /
contentaros y serviros. (vv. 82-92)

Es, pues, una *petitio* en toda regla, una súplica que insiste constantemente en las expresiones de posesión, entrega y dominio: el poeta se hace objeto del que sus mecenas son dueños; a la Duquesa, en la copla final, le dirá: “De los más suyos a mí, / pues tan suyo me publico, / por muy suyo le suplico / que me tenga desde aquí. / Soy del duque y vuestro soy” (vv. 172-176). Y las dos rúbricas, como hemos visto, insisten en esa expresión de entrega a los mecenas: se trata de que los mecenas *le recibiesen por suyo*. El éxito del poeta será cantado con un nuevo aluvión de exclamaciones, elogios y alabanzas en el texto siguiente, donde no faltarán expresiones de dominio muy

⁶⁷ Véase Patrizia Botta: “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”, en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, La Coruña: Toxosoutos; Padova: Università, 2001, II, pp. 373-389 y mi trabajo “Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”.

similares, con un mismo léxico en torno al deseo cumplido y el empleo grandilocuente del verso de arte mayor:

Ya tengo cumplido cumplido desseo, / desseo no tengo que más dessear; / mi dicha se puede dichosa llamar, / haziéndome siervo, muy libre me veo; / muy gran libertad sirviendo posseo / a tales señores de tanto valer. (vv. 9-14)

Es una concepción vasallática del mecenazgo (“soy suyo ya”, v. 130), cercana por su expresividad a la de los enamorados cortesés que someten su voluntad a la de la amada. Encina parece muy consciente de todo lo que lleva consigo esta entrada al servicio de los Duques, en particular para su propia obra literaria, lo que resulta aún más sugerente:

Agora soy otro que no quien solía, / agora que estoy muy bien empleado / ya tengo cumplido lo muy desseado: / poderme llamar de tal señoría; / agora ya puedo tener osadía / que pueda escrevir en cosas muy altas, / que en sus ecelencias se suplen mis faltas, / ¡dichosa ventura ha sido la mía!”. (vv. 137-144)

No sólo celebra su buena estrella sino que subraya con intuición verdaderamente profética las ventajas del mecenazgo de los Duques de cara a su propio proyecto artístico y literario⁶⁸. El tiempo dará la razón al salmantino; no olvidemos que nos situamos en el año de su entrada al servicio de los Duques, 1492; en los años siguientes escribirá y representará un buen número de obras dramáticas y poéticas que contribuirán a renovar el panorama literario de su tiempo. Sorprende esta madura concepción de su proyecto artístico y la firme convicción de que el mecenazgo de los Duques de Alba lo hará posible, como así sucederá en efecto. La “osadía” típicamente enciniana aparece expresada aquí como en pocos lugares de su obra literaria. Y retengamos el dato financiero: Encina se llama a sí mismo ‘empleado’, lo que parece mostrar una justa retribución económica en pago de sus servicios. Un precedente interesante que sirve para comprender las relaciones de mecenazgo que se establecían entre mecenas y cliente en el caso de Encina es el proceso similar por el que Pero Guillén de Segovia consiguió

⁶⁸ En tiempos, ya Andrews habló de la obsesiva búsqueda de ascenso social que se advierte en la actitud del salmantino, que combina una constante búsqueda de patrones y mecenas con una marca conciencia artística de la propia excelencia; véase Richard J. Andrews: *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley: University of California Press, 1959. Con todo, no veo la relación entre esos deseos de medrar (reales en Encina y frecuentes en tantos otros cortesanos de su tiempo) y la supuesta condición de converso de Encina a partir de la cual lee Andrews su entera obra literaria.

entrar en el círculo literario del poderoso arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo de Acuña hacia 1463: treinta años antes que Encina también Pero Guillén de Segovia compuso varias *Suplicaciones* en arte mayor con encendidos elogios de quien aún no le había tomado bajo su protección y con numerosas alusiones personales sobre su propósito: la alarmante y comprometedora situación económica⁶⁹.

Encina se estableció, pues, en el gran castillo y palacio de Alba de Tormes, muy cerca de Salamanca, al servicio de Don Fadrique y Doña Isabel. Precisamente creo advertir una alusión explícita al palacio de los Alba en el seno de “—¿Quién te traxo, cavallero” (ID3139 D 0764, 96JE-107D), el otro villancico pastoril de deshecha que inserta Encina en la sección de deshechas de 96JE. Antes he señalado las alusiones de “Levanta, Pascual, levanta” a la toma de Granada y su posible dimensión autobiográfica; también parece existir una huella autobiográfica clara en la dramatización del encuentro entre un caballero enamorado y el pastor que le consuela, los protagonistas de “—¿Quién te traxo, cavallero”. Al igual que el anterior, se trata de un texto con evidente funcionalidad dramática pues toman la palabra alternativamente los dos personajes⁷⁰:

[CABALLERO]: Yo no sé, pastor, quién eres, / que te duele mi amargura, / la cual ya no sufre cura.

[PASTOR]: —Yo soy Domingo Pascual, / carillo de la vezina, / y es mi choça so un enzina, / la mayor deste encinal. (vv. 101-107)

Sospecho que los espectadores o lectores de este fragmento percibirían, por un lado, la evidente “firma” del poeta con su propio nombre, una práctica bastante frecuente en el poeta salmantino, que suele citar obsesivamente su nombre en las rúbricas o en el seno de las composiciones⁷¹. Por otro lado, me interesa especialmente la posible referencia —con su punto de comicidad— al lugar en el que se encontraban

⁶⁹ Ainara Herrán ha analizado con detalle los textos circunstanciales, en concreto dos composiciones de arte mayor con sus prólogos, en los que Guillén de Segovia se ofrece a su mecenas. El éxito será completo y, al igual que Encina, celebrará, en nuevas composiciones de circunstancias (las *Suplicaciones* tercera y cuarta), el haber sido aceptado bajo el servicio de Carrillo (véase A. Herrán: “«Pues soys de virtudes un tan claro espejo»: La imagen del mecenas en las *Suplicaciones* de Pero Guillén de Segovia al arzobispo Carrillo”, ponencia leída en las *XI Jornadas Medievales, Medievalia*, México, 2007, en prensa; Agradezco a Ainara Herrán el envío de su trabajo).

⁷⁰ Pérez Priego, p. 750.

⁷¹ Ya lo observó atinadamente Botta: “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”. En el seno de los villancicos pastoriles inserta su nombre con singular habilidad (véase el epígrafe correspondiente, “La firma de Juan del Encina”, en el sexto capítulo de este trabajo).

escenificando este texto: entiendo que esta singular “choça”, “la mayor deste encinal”, esconde una alusión al mismo palacio de los Duques de Alba en Alba de Tormes, un palacio que el lenguaje sayagués transmuta, quizá con ironía, en “choça” (eso sí, “la mayor deste enzinal”)⁷². Es muy frecuente en nuestro poeta la alusión a episodios autobiográficos o sucesos históricos velados por la expresiva rusticidad pastoril⁷³. Parece que aquí estamos ante uno de ellos, que haría sonreírse a los espectadores o lectores de este texto; en efecto, como dije, muy probablemente fue leído o representado en la célebre sala del palacio donde fueron escenificadas otras obras dramáticas de Juan del Encina con la asistencia de los Duques. Por otro lado, el actor que interpreta a Domingo Pascual, de acuerdo con el tenor literal del fragmento citado, tiene su residencia en el palacio de los Alba; desde luego, si se trata del propio Encina —y todo apunta a que lo es— el pasaje se comprende bien y aporta un nuevo testimonio de otro de los encargos del salmantino en el palacio: actor de sus propias obras.

Por lo demás, las ocupaciones y trabajos de Encina en estos años en el palacio de Alba de Tormes dejan otras huellas en las rúbricas y en las obras contenidas en su *Cancionero*. Encontramos presentaciones de sus obras a los Duques, dedicatorias a los dos malogrados herederos (al heredero del trono castellano, el Príncipe Juan, y al de los Duques, García Álvarez de Toledo) y alusiones biográficas de diverso tipo. En general, son bien conocidas las noticias contenidas en la sección de obras dramáticas de su *Cancionero*⁷⁴; el estudio de la cronología de las obras teatrales encinianas ha permitido fijar en la Nochebuena de 1492 la representación ante los Duques de las dos primeras églogas religiosas de Encina⁷⁵. La primera de ellas, que tiene una evidente dimensión prologal, contiene otro elogio de los Duques, varias consideraciones y promesas sobre su futura labor como escritor (“no avrá cosa mal trobada, / si no miente el escritor”, vv. 134-135) y un cierto número de alusiones biográficas. En el diálogo entre los pastores Juan y Mateo el primero habla claramente por boca de Encina:

⁷² “El palacio de Alba de Tormes, construido en el antiguo castillo, por las obras de arte que contenía y las pocas descripciones que hay, fue una “joya” del renacimiento español, atendiendo a la vida artística, musical, literaria, etc., que se generaba entre sus muros” (M. J. García Sierra: “Los Álvarez de Toledo. Un linaje de mecenas”, p. 171). Por cierto que cualquiera que conozca Alba de Tormes, en las cercanías de Salamanca, podrá constatar la abundante presencia de encinas en muchas hectáreas a la redonda.

⁷³ Era una práctica habitual en Encina desde que en los primeros años de la década de los noventa tradujo las *Bucólicas* de Virgilio y las aplicó a la realidad política de la España de los Reyes Católicos.

⁷⁴ Y esto porque sencillamente el teatro de Encina es mucho mejor conocido que su poesía cancioneril, que no ha merecido una aceptable atención crítica, como va dicho.

⁷⁵ Véase, para las distintas propuestas de la crítica y una argumentación coherente María Jesús Framiñán de Miguel: “Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina: estado de la cuestión”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, XII-XIII (1986-1987), pp. 101-116.

MATEO: Ora digo que en ti está / un bien chapado zagal.

JUAN: Yo te juro que por tal / me tienen mis amos ya / y después que moro acá / eme parado más luzio.

MATEO: ¿Acá moras? JUAN: ¡Miafé! ¡Ha!

MATEO: ¿Cómo te va? JUAN: Bien me va.

MATEO: Guantes ora no te ahuzio.

JUAN: ¿Y tú nunca lo has sabido?

MATEO: ¡Miafé, no!, soncas, digamos.

JUAN: Pues estos dos son mis amos.

MATEO: ¿Tiénente ya percogido?

JUAN: ¡Digo! Ya estoy avenido / y aun me dan buena soldada.

MATEO: ¿Qué te han dado? ¿Qué has avido?

JUAN: Aún agora no he cumplido.

MATEO: Llugo no te han dado nada...

JUAN: No me han dado, mas darán / dexándolos Dios bivar. (vv. 136-153)

Las referencias autobiográficas son interesantes, aunque conviene ser precavido a la hora de interpretar los términos sayagueses. Está claro que Encina vive en el palacio bajo el patrocinio de los Duques (“moro acá”), como precisa a su sorprendido interlocutor. También parece claro que se considera en los inicios de su trabajo (“Aún agora no he cumplido”) y que aspira a recibir una remuneración que no ha percibido todavía, la “soldada” de la que volveremos a hablar⁷⁶. La rúbrica de este primer texto teatral es particularmente expresiva y avala todo lo dicho: en ella se dice de Juan que estaba *muy alegre y ufano porque sus señorías le avían ya recebido por suyo*. Y que el pastor Juan *en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa*. Con seguridad el propio Encina entrega en mano a la Duquesa un texto de materia religiosa y navideña muy concreto: se trata de la primera composición poética del *Cancionero* de Encina, las cien coplas de que consta su poesía

⁷⁶ Parece una contradicción (recibe el pago de una “soldada”, pero, al tiempo, se queja de que “no me han dado” nada): nos faltan datos sobre cómo pudo ser el mecenazgo de los Duques con Encina, pero posiblemente se trate de una forma de clientelismo que incluía la instalación del poeta en palacio y su mantenimiento, sin mayores retribuciones; esto explicaría la aparente contradicción: a tenor de este fragmento (y de otros que veremos enseguida) es evidente que tiene a los Duques por mecenas, pero no parece que recibiera un pago económico adicional: será una queja constante en Encina contra sus propios protectores y, según creo, estará en la raíz de su salida de la corte ducal; sobre el clientelismo como forma del mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos. Primera aproximación”, donde cita ejemplos similares (Diego de San Pedro y el segundo Conde de Urueña y —más cercano a Encina— el doctor Francisco López de Villalobos, que publicó en Salamanca el *Sumario de la medicina en romance* en 1498 bajo el patrocinio de Pedro Álvarez Osorio, segundo Marqués de Astorga).

a la Navidad, con la rúbrica *La Natividad de Nuestro Salvador, a la ilustre y muy manífica señora Doña Isabel Pementel, Duquesa de Alba*⁷⁷. No puede ser casual que precisamente el primero de los textos poéticos del *Cancionero* no sólo contenga una expresiva rúbrica en la que aparecen los mecenas sino que la misma composición suelta, manuscrita o impresa, constituyó de hecho un regalo material para sus patrocinadores. Encina trabaja cuidadosamente todo lo relacionado con el diseño, organización y ordenación de las composiciones que integran su obra, pero también —por lo que parece— la lectura y representación pública de algunos textos: en esta ocasión diseña una cuidadosa (y efectista) puesta en escena de su mismo *Cancionero*. De hecho el segundo de los novecientos versos de que consta este texto trae la finalidad que abiertamente se propone el poeta con su composición: “se dar a conocer” (v. 2), el mismo objetivo general que todo el conjunto de composiciones introductorias de Encina en las que aparecen citados los Duques, ya sea en poesía o teatro. Hay, pues, un plan muy coherente de Encina en lo tocante a su incorporación al palacio de Alba de Tormes en 1492: los textos poéticos y dramáticos, con sus tópicos elogios y alabanzas, sus rúbricas, sus referencias autobiográficas y sus deseos nada velados conforman una particular estrategia de aproximación del salmantino que aspira a gozar del favor de los Duques y a percibir una remuneración económica (la “soldada”) en pago de sus servicios literarios.

Todavía hay un Álvarez de Toledo más a quien Encina dirige una importantísima composición de su *Cancionero*. Se trata del malogrado García, padre del gran Duque de Alba y destinatario del *Triunfo de amor* de Encina; era —como precisa la rúbrica correspondiente— *hijo primogénito de los ilustres y muy maníficos señores Don Fadrique de Toledo y Doña Isabel Pementel*. A Don García, que moriría en la desastrosa jornada de Gelves (29 de agosto de 1510) van dirigidos tanto el prólogo como los altisonantes 1350 versos alegóricos del *Triunfo de amor*. Había nacido poco después del matrimonio entre Fadrique Álvarez de Toledo e Isabel de Zúñiga (1480), posiblemente hacia 1482. Tendría, pues, entre doce y quince años cuando Encina le dedica esta pieza. García asistió a la academia cortesana del gran humanista Pedro Mártir de Anglería en Alcalá de Henares (ca. 1493-1494), prueba del interés de

⁷⁷ Véase Miguel M. García Bermejo (“Las destinatarias de la poesía cancioneril castellana pasional del siglo XV”, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 45 [2004], pp. 57-70) sobre las numerosas destinatarias nobles y lectoras de alta alcurnia que favorecieron la composición de textos religiosos cancioneriles. El caso de Isabel de Zúñiga y Pimentel es paradigmático de esa relación entre mujer noble (destinataria de los textos y mecenas) y poeta que compone por encargo, como veremos con más detalle.

Fadrique en la educación de su primogénito. Pero en 1494 y por disposición del Duque interrumpió su estancia allá y regresó a Alba de Tormes; lo prueba una carta del humanista (Alcalá de Henares, 30 de diciembre de 1494) en la que le exhorta a que insista a su padre para que le envíe de regreso a la academia y le permita progresar en sus estudios⁷⁸. Dada la juventud del primogénito cuando le dedica este petrarquesco *Triunfo de amor* Encina se siente en la obligación de justificar su composición en el comienzo del prólogo:

No menos gloria y alabanza se debe dar, según dize Valerio Máximo, a los que en los pámpanos de su tierna niñez y mocedad muestran flores virtuosas de buenos desseos, que a aquellos que, con el discurso del tiempo y la experiencia de las cosas, desseosos de loable fama, hazen fruto de perdurables hazañas, porque donde ay muestras de flor, no fallece esperança de fruto.

Lo interesante, en mi opinión, es el papel central que ocupa esta composición en el diseño y organización del *Cancionero* de Encina. Tras los textos religiosos y algunos otros que podríamos considerar de circunstancias, el *Triunfo de amor* constituye la composición que abre las secciones de poesía de amores de Encina: tras él vendrán las distintas series de coplas, glosas y villancicos de materia amorosa. Esto nos da una idea de la importancia, al menos estructural, que Encina otorga a este texto, y, por tanto, del enorme interés que tendría el hecho de dedicarlo a Don García Álvarez de Toledo, primogénito de los Duques y heredero del linaje⁷⁹. Tras este diseño parece adivinarse

⁷⁸ La carta es un bello alegato de la educación humanista y una defensa de la sabiduría clásica frente a la incultura; de hecho Mártir de Anglería tacha al Duque de Alba de inculto, frente a la sabiduría del hijo: “si ves que tu padre retrasa tu vuelta a la corte, suplícale encarecidamente que te deje venir a tí, haciéndole saber que son mucho más preciosas y mejores las cosas que se sacan de los libros de los sabios que las que se esperan de los pingües patrimonios de los antepasados. Arguéntale que aquellas son eternas, dulces, celestiales, incorruptibles; estas otras, en cambio, mortales, empapadas de malignos venenos, terrenas y corruptibles. Como falto de cultura, él ignora todo esto y no se da cuenta de lo que te quita” (José López de Toro [ed. y trad.]: P. Mártir de Anglería: *Epistolario*, Madrid: Góngora, IX, n° 153, pp. 282-284). Véase un comentario sobre esta carta al hilo de las diferencias entre las dos generaciones de aristócratas y mecenas en C. J. Hernando Sánchez: “Castilla y Nápoles en el siglo XVI”, pp. 60-62 (donde glosa la apreciable biblioteca que Fadrique dejó a su muerte en 1531). Posiblemente también Encina tuvo algo que ver con la educación del primogénito García en sus años de trabajo en Alba de Tormes. Sobre la escuela, en la que se formaron algunos de los que serían los más relevantes nobles y prohombres de su tiempo (Pedro Fajardo, primer Marqués de los Vélez, Íñigo López de Mendoza, cuarto Duque del Infantado, Pedro de Téllez-Girón, tercer Conde de Ureña, Luis Hurtado de Mendoza, segundo Marqués de Mondéjar, entre otros), véase el completísimo trabajo de Martin Biersack: “La Escuela de Palacio de Pedro Mártir de Anglería”, en Luis Ribot, Julio Valdeón y Elena Maza (coord.): *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional, 2004*, II, 1333-1353.

⁷⁹ Los grandes elogios que el salmantino le dedica, aunque tópicos, son similares a los de Pedro Mártir. Es interesante notar cómo mientras Pedro Mártir insiste en la importancia de los estudios de humanidad, la cita de Valerio Máximo traída por Encina hace referencia tanto al cultivo de las letras como a la asunción

que Encina vio en el heredero de los Duques un lector —y un posible abogado— privilegiado de su poesía cancioneril, en concreto de su obra de amores. En efecto, la inclusión del heredero de la casa de Alba en la arquitectura ideológica del *Cancionero* en su conjunto, y de la obra amatoria en particular, prestigiaba un hecho que, como dijimos, era inédito en la historia de nuestra primitiva imprenta: la publicación de una considerable cantidad de poesía amatoria cancioneril. Por otra parte, no debemos olvidar que el otro triunfo enciniano, el *Triunfo de fama*, iba dedicado nada menos que *a los muy esclarecidos y siempre vitoriosos reyes, don Hernando y doña Isabel*⁸⁰. Una vez más, Encina construye en sus rúbricas, prólogos y en el cuerpo mismo de los textos, toda una red de elogios, alabanzas y dedicatorias que persiguen atraerse el favor y la consideración de sus mecenas y que, al tiempo, forman parte de un intento nada oculto de encarecer, prestigiar y hacer notar la valía de su extraordinario proyecto literario.

1.3.3. Encina en Alba de Tormes: autobiografía pastoril y salida de palacio

Si continuamos tratando de reconstruir el itinerario biográfico de Encina, instalado ya en la corte de Alba de Tormes, nos tropezamos con otro episodio histórico que, ya en 1493, debió de alterar los ánimos en la corte ducal. El salmantino lo reflejó, tamizado por el velo de lo pastoril, en la *Égloga representada en la noche postrera de Carnal*, la quinta de sus obras dramáticas. El mínimo desarrollo dramático de esta pieza lo resume perfectamente la rúbrica⁸¹:

Adonde se introduzen quatro pastores, llamados Beneito y Bras, Pedruelo y Lloriente. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban, y comenzó mucho a dolerse y a cuitarse porque se sonava que el Duque, su señor, se avía de partir a la guerra de Francia. Y luego tras él entró el que llamavan Bras, preguntándole la causa de su dolor. Y después llamaron a Pedruelo, el qual les dio nuevas de paz. Y en fin vino Lloriente, que les ayudó a cantar.

de otras responsabilidades (fama, linaje, etc.): posiblemente García fue llamado por el Duque para asumir ya ciertas responsabilidades familiares propias de su cercana mayoría de edad. Precisamente la cita de Encina parece evocar esos motivos, sobre los que polemiza Pedro Mártir.

⁸⁰ Sobre la tradición literaria de raíz petrarquesca propia de estos *trionfi*, debe verse el estudio de María Isabel Toro Pascua, que subraya la novedad de las piezas de nuestro poeta: “Los ‘triumfos de amor’ como fuente para la creación alegórica: a propósito de Juan del Encina y Pedro Manuel de Urrea, con Petrarca”, en Alan Deyermond y Jane Whethall (eds.): *Proceedings of the Eleventh Colloquium*, Londres: Queen Mary, Department of Hispanic Studies (PMHRS, 34), 2002, pp. 23-32.

⁸¹ A. del Río, p. 43.

Los pastores conversan en torno a la inminente partida de su amo a la guerra de Francia; ¿en qué momento preciso de los años de pugnas y amenazas entre el Rey Católico y Carlos VIII nos encontramos? El estudio de la cronología de las obras dramáticas de Encina viene en nuestra ayuda. Framiñán se suma a la opinión más razonable que fecha la composición de esta égloga en febrero de 1493⁸²; un mes antes se ha firmado en Barcelona y en Narbona el tratado de paz entre Fernando y Carlos VIII. Hay una referencia interna en la obra que nos interesa para situar exactamente el momento histórico; el pastor Bras ha oído decir que su amo va a partir a la guerra: “Esso yo lo oí dezir / por muy cierto, / antes mucho que mes muerto / y que al março ha de partir” (vs. 37-40). Encina es muy preciso con la información que da: estamos en Carnaval (febrero) y ha llegado a la corte de Alba la noticia del negro cariz que toman los acontecimientos por el retraso de Francia en devolver el Rosellón y la Cerdeña; finalmente, aunque las tropas castellanas se desplazan a la zona, se evita la intervención con la firma del tratado de paz entre los dos Reyes (19 de enero)⁸³. La noticia de esta firma, que garantiza la paz, llegaría un tiempo después (en algún momento de febrero) y cancelaría los preparativos bélicos del Duque. Exactamente en este momento se sitúa la representación enciniana, donde la noticia de la paz la traerá al final Pedruelo, un pastor que viene del lugar donde se conocen los sucesos, el mercado: “Miafé, dicen que estará, / si a Dios praz, / ya Castilla y Francia en paz, / que ninguna guerra avrá” (vv. 197-200). La obra teatral presenta, pues, un anclaje histórico muy preciso. De hecho, no perderá Encina la oportunidad que le brinda esta composición para ponderar la amistad y la cercanía que se tributan mutuamente el Rey Católico y Don Fadrique⁸⁴:

BRAS: ¡Digo, hey! / Tiene gran cariño al Rey / y el Rey le quiere muy huerte. / Y por él se nos destierra / a la guerra.

BENEITO: Allá bolará su fama.

BRAS: Acá nos queda nuestrama, / en esta tierra, / donde todo el bien se encierra. / Asmo que en toda la sierra / hasta agora / nunca se vio tal señora. (vv. 108-119).

⁸² M. J. Framiñán: “Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina”, p. 111. En realidad se suma, con algunos matices, a la propuesta de Juan Carlos Temprano: “Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina”, *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 141-151.

⁸³ Sobre estos datos históricos véase, por ejemplo, Luis Suárez Fernández: *Los Reyes Católicos*, Barcelona: Ariel, 2004, pp. 429-432.

⁸⁴ Recuérdese que eran primos: el Duque era hijo de María Enríquez, hermana de la reina Juana de Aragón, la madre de Fernando. Véase Antonio Manuel Moral Roncal: “Patrimonio y fortuna de un linaje: los Álvarez de Toledo”, en M. P. García Pinacho (ed.): *Los Álvarez de Toledo. Nobleza viva*, pp. 99-123; el dato en pp. 102-103. Tomo la cita de Del Río, pp. 46-47.

Por otro lado, cabe alguna precisión más sobre la cronología de las ocho primeras obras teatrales de Encina, aquellas que fueron escritas en Alba de Tormes. La crítica coincide en que la representación de los ocho textos dramáticos en el palacio se ajustó al transcurso de un solo año, de acuerdo con las palabras de Encina, en particular en la *Égloga octava* que cierra 96JE⁸⁵. De Lope sitúa la representación de estas ocho obras dramáticas entre los meses de mayo de 1492 y 1493 aprovechando un cierto rito anual de festejos y celebraciones que debió de ser seguido en la corte ducal: primavera, Navidad, Carnaval y Semana Santa. Parece una cronología razonable para estos textos dramáticos, si bien la composición (y posible representación) de las poesías pudo dilatarse más en el tiempo hasta aproximarse a la fecha de edición del *Cancionero*.

Lo cierto es que la rúbrica de la última representación dramática, la *Égloga Octava*, revela, en calculado paralelismo con la rúbrica correspondiente de la primera obra dramática, un proyecto literario muy concreto, el compendio y recopilación de sus propias obras⁸⁶. Éstas son presentadas solemnemente ante los Duques, siguiendo siempre el tamiz rústico: el pastor Mingo *entró y en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allí prometió de no trobar más salvo lo que sus señorías le mandasen*. Una vez más, encontramos a Encina rindiendo sus frutos literarios –sus “bellotas”, dirá en otras ocasiones— ante los mecenas con una acusada conciencia artística de la valía de sus aspiraciones literarias. Y una vez más se da una explícita entrega material de textos (esta vez, suponemos, entregaría una recopilación de lo escrito hasta ese momento). En señal de sumisión y acatamiento, y quizá con el propósito de dedicarse a otros proyectos, prometerá no escribir nada que no le sea requerido por los Duques. Si aceptamos la propuesta de De Lope, el momento preciso de esta promesa de lealtad literaria a sus mecenas es mayo de 1493. Junto a esto y de acuerdo con la crítica más autorizada, parece que Encina no vuelve a escribir teatro hasta fechas próximas a 1497, año en que escenifica la *Representación sobre el poder del amor*, llevada a cabo ante el Príncipe Juan ese mismo año. Para entonces Encina ya no debía de residir en el Palacio

⁸⁵ Es la propuesta de Monique de Lope: *Le savoir et ses Représentations. Théâtre de Juan del Encina (1492-1514)*, Montpellier: Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques, 1992, pp. 52-55. En la *Égloga Octava* el temeroso pastor Mingo (trasunto de Encina), antes de entrar en la sala de los Duques, dice a Gil: “Mas quiérote preguntar, / antes que adelante vamos, / si avrán enojo mis amos / que los llegue a saludar, / que trayo para les dar / agora, por cabo de año, / el esquilmo del rebaño, / quanto pude arrebañar” (Del Río, p. 73, vv. 49-56. Sobre la cronología, véase también Del Río, p. 283, n. 88).

⁸⁶ Precisamente ese proyecto literario no es otro que “el esquilmo del rebaño” de la nota anterior: la suma y recopilación de su obra literaria.

de Alba de Tormes sino en la corte salmantina de su nuevo mecenas, el malogrado hijo de los Reyes Católicos, que moriría muy poco después de la *Representación*. Entre mediados de 1493 y de 1496 Encina continuó al servicio de los Duques; parece, pues, que no se dedicaría a su teatro durante ese lapso de tiempo, sino más bien a sus textos poéticos⁸⁷. La composición, recopilación y organización de su poesía cancioneril, así como la preparación para la publicación de su *Cancionero* —labor trabajosa a juzgar por la extraordinaria perfección formal de la recopilación impresa— le debió de ocupar un buen número de meses antes de la edición final del incunable, que lleva fecha en el colofón de 20 de junio de 1496.

Pocas noticias tenemos acerca de los motivos de la salida de Encina de Alba de Tormes. La posibilidad de sumarse al séquito del príncipe Juan, al poco de la boda de éste en abril de 1497, pudo constituir un factor determinante en esta decisión⁸⁸; disponemos de una pieza suya posterior, la *Égloga de las grandes lluvias* (finales de 1498), que aporta algo de luz acerca de los motivos de este distanciamiento de sus antiguos mecenas. Como siempre, la autobiografía enciniana se filtra a través del habla pastoril. Ya es sintomático que Juan sea el nombre elegido para el pastor que da voz a Encina; el diálogo con los otros tres pastores amigos aborda a las claras la cuestión de las relaciones entre el poeta y los Duques, con la posibilidad de acceder al puesto de cantor en la catedral de Salamanca como telón de fondo⁸⁹:

ANTÓN: Hágante cantor a ti.

RODRIGACHO: El diablo te lo dará, / que buenos amos te tienes, / que cada que vas y vienes / con ellos muy bien te va.

MIGUELLEJO: No están ya / sino en la color del paño. / Más querrán cualquier extraño / que no a ti que sos d'allá. (vv. 105-112).

Miguellejo corrige las expectativas demasiado optimistas de Rodrigacho; el refrán que trae a colación, como anota Del Río, parece contener una recriminación de Encina a los Duques por su escaso apoyo a la hora de obtener la célebre plaza de cantor de

⁸⁷ Quizá la preferencia por estos nuevos proyectos literarios aluda precisamente a una particular dedicación a sus textos poéticos, haciendo un paréntesis de varios años en lo que toca a su labor teatral.

⁸⁸ No encontramos alusión alguna a los Duques en la *Representación sobre el poder del amor*; me parece una prueba clara de que para entonces (octubre de 1497 *ad quem*) Encina ya no vivía en Alba de Tormes. Posiblemente hubo un tiempo en que vivió a caballo entre las cortes de los Duques y la del Príncipe.

⁸⁹ Del Río, p. 95.

catedral salmantina, que finalmente fue a parar a su rival Lucas Fernández⁹⁰. Aunque el texto no resulta diáfano, la cronología de esta obra (finales de 1498, como expresamente se dice en los vv. 83-84: “año de noventa y ocho / y entrar en noventa y nueve”) nos obliga a dudar de que Encina se encuentre aún en el palacio de los Alba; creo más acertado situarle fuera de la residencia de los nobles pero con ciertos contactos con sus antiguos mecenas, si interpretamos literalmente la expresión de Rodrigacho: “cada que vas y vienes”⁹¹.

Podemos añadir un texto enciniano más en torno a las relaciones del poeta con los Duques en esa etapa final de Encina en Alba de Tormes; se trata de un villancico que se publicó en el propio *Cancionero* y que, bajo el velo pastoril, parece hablarnos de ciertas desavenencias entre Encina y los Duques, todavía en el tiempo en que residía en el palacio. El villancico en cuestión, en el que no ha reparado la crítica enciniana, es “Ya no quiero ser vaquero / ni pastor, / ni quiero tener amor” (ID3827, 96JE-160) y desarrolla el motivo del abandono de la vida pastoril y el rechazo abierto de la posibilidad de amar⁹²:

Bien pensé yo que nuestrama / me acudiera con buen pago, / mas quanto yo más la halago
/ más ella se me encarama. / Pues me acossa de su cama / sin favor, / *no quiero tener amor*. (vv. 4-10)

El pastor reniega de plano su condición de pastor y la propia posibilidad de amar; el motivo que aduce es el cansancio de una supuesta relación amorosa con su amada que no se ve correspondida por ella: “con quanto yo le he servido, / que ya estoy tan aborrido / que de cordojo me muero” (vv. 40-42). Pero la interpretación de este villancico pastoril es más compleja de lo que revela esta primera lectura; llama la

⁹⁰ Sobre el refrán escribe Horozco: “Lo principal es tener / el hombre con qué comprar / la cosa que a menester / que en lo demás contender / es tiempo en valde gastar. / Assí que quando altercamos / en lo que no será ogaño / por demás tiempo gastamos / y podrán decir que estamos / sólo en la color del paño”. En José Luis Alonso Hernández (ed): Sebastián de Horozco: *Teatro universal de proverbios*, Salamanca: Universidad, 1986, n. 1112, p. 256. La anécdota de la competencia entre Encina y Lucas Fernández está bien documentada en la historia literaria; véase, por ejemplo, Manuel Cañete: *Farsas y églogas al modo y etilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández*, Madrid: Real Academia Española, 1867.

⁹¹ En su edición Del Río ubica la *Representación sobre el poder del amor* a continuación de la *Égloga de las grandes lluvias*. Tal posterioridad, como vemos, no puede ser cronológica: el texto representado en presencia del príncipe Juan (muerto el 4 octubre de 1497) tiene que ser anterior a la *Égloga de las grandes lluvias*. Recordemos, además, que el título de esta representación alude a una circunstancia meteorológica muy concreta y bien situada históricamente: “las inundaciones que asolaron el campo salmantino se produjeron entre diciembre de 1498 y principios del año siguiente” (Del Río, p. 94, n. 83).

⁹² El texto, en Pérez Priego, pp. 760-761; véase el capítulo dedicado al estudio de la sección de villancicos pastoriles de 96JE.

atención una serie motivos que parecen remitir a una correspondencia distinta de la amorosa: “Entré con ella a soldada / porque me mostró cariño; / mas por más que yo le aliño / no me quiere pagar nada” (vv. 11-14). Encina parece jugar con una segunda interpretación autobiográfica que late debajo de una primera lectura tópica ya señalada. Las referencias a la “soldada” o al pago que ella debe realizar (“con buen pago”, v. 5; “no me quiere pagar nada”, v. 14) parecen aludir a un pago muy real, económico, antes que a una supuesta correspondencia amorosa: un pago que ella (“nuestrama”, v. 4) debería realizar en reconocimiento por sus trabajos:

Hele guardado el ganado / con un tiempo muy fortune / y aun ahotas que ninguno / lo tenga tan careado. / Y pues que me da mal grado, / por pastor, / *no quiero tener amor*. (vv. 18-24).

¿Qué realidad oculta la custodia del ganado? ¿Quién es la dama cuya falta de correspondencia ha llevado al pastor a una decisión tan drástica? ¿Qué sentido tienen las veladas alusiones a un pago monetario y real? Son varias incógnitas, pero me parece que hay suficientes indicios como para aceptar una segunda interpretación de tipo biográfico que explicaría este extraño villancico de despedida insertado al final de la sección de villancicos de pastores de 96JE. Sospecho que Encina hace referencia a algún incidente relacionado con su servicio literario ante los Duques de Alba. En tal caso no parece aventurado suponer que “nuestrama”, la interlocutora del poeta en este texto, encubra la personalidad de la propia Duquesa de Alba, Doña Isabel de Zúñiga y Pimentel. La denominación “nuestrama” para dirigirse expresamente a la Duquesa es muy frecuente en sus obras dramáticas, como hemos visto. Creo que este villancico esconde, bajo ropaje pastoril, una queja del poeta contra su patrona principal en el marco de las desavenencias económicas entre poeta y mecenas que motivaron la salida de Encina de la corte ducal. Quizá resulte también de tipo biográfico el dato que ofrece el pastor quejoso en los vv. 11-12: “Entré con ella a soldada / porque me mostró cariño”, donde podría aludirse al importante papel que jugó la Duquesa en la incorporación a palacio del poeta y autor dramático. En cualquier caso, bajo una serie de alusiones típicamente campestres y pastoriles que el pastor menciona como méritos no valorados (“hele guardado el ganado”, v. 18; “Yo labrava su labranza / y de sol a sol arava”, vv. 25-26) entrevemos una alegoría de la vida de Encina como escritor y organizador de espectáculos al servicio de los Duques; siguiendo la interpretación

esbozada, el salmantino parece quejarse de que su trabajo no ha sido valorado en su justa medida y de no haber percibido la remuneración adecuada.

Recordemos que el tema económico de la “soldada” aparece en algunos otros textos en los que se manifiesta la relación del poeta con sus mecenas⁹³. Los desencuentros en el pago de los servicios del poeta, unidos al cansancio del salmantino por esta situación (“ya estoy tan aborrido”, v. 41) parecen ser los motivos que llevaron a Encina a desmarcarse de la corte ducal. El abandono de la condición pastoril y el rechazo abierto del amor contenido en el estribillo constituyen, por tanto, tópicos literarios que, una vez más, se corresponden oportunamente con una situación biográfica muy precisa. Si aceptamos esta propuesta, tendríamos que situar este texto entre los últimos que pasaron a engrosar el incunable del salmantino, esto es, antes de la edición de mediados de 1496. Como sabemos, en algún momento entre 1496 y 1497 Encina abandonó la corte ducal para pasar a depender de otro importante mecenas, el Príncipe Juan. Queda en pie todavía un interrogante de cierto relieve: la presencia misma de este texto en el propio *Cancionero* del salmantino, publicado todavía bajo los auspicios de los Duques; no parecería esperable una acusación expresa como esta en el seno de una empresa literaria (la compilación y publicación del *Cancionero*) en la que muy probablemente los Duques colaboraron económicamente; sin embargo, nos faltan datos sobre el proceso mismo de elaboración de la compilación de Encina, un proceso en el que el propio poeta estuvo implicado con detalle, como sabemos por el gran cuidado formal de que fue objeto el incunable. Para quien conozca el obsesivo egotismo del salmantino y su afición a las alusiones autobiográficas, a los acrósticos y a la retórica de la agudeza, no creo que una acusación velada como la contenida en este villancico resulte tan atrevida⁹⁴. El ropaje pastoril le serviría a Encina para encubrir estas alusiones a sus mecenas⁹⁵: la inserción de este texto en su *Cancionero* quedó así como el testimonio de

⁹³ Por otro lado, la metáfora rústica en referencia a su obra poética es frecuente también en otros textos de inspiración sayaguesa de Encina, como la citada *Égloga de las grandes lluvias*; en ella se habla del “esquilmo del ganado” o de “bellotas”, como hemos visto.

⁹⁴ El suyo no es el único entre los poetas de cancionero: Villasandino, Montoro y algunos otros tienen textos en los que se quejan ante sus mecenas de cuestiones económicas similares a las de Encina. Y lo hacen cuando todavía están bajo su protección (debo a Álvaro Alonso esta observación).

⁹⁵ Sobre estos textos ambiguos, que permiten dobles interpretaciones, véanse algunos ejemplos en clave política en María Morrás: “La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política”, en Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez (coords.): *Iberica cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago: Universidad, 2002, pp. 335-370. Por otra parte, la petición de pago económico al mecenas —así como la ignorancia de este— casi formaba parte de la relación normal que solían establecer los escritores de este tiempo con sus protectores: el concepto de mecenazgo era completamente distinto del actual, como recuerda M. Núñez: “El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos. Primera aproximación”. En este contexto, tampoco tenían por qué

una relación con los Duques que parecía atravesar serios problemas en el momento en que su *opus maius* vio la luz.

Lo cierto es que en defensa de esta hipótesis cabe mencionar a un cierto número de composiciones bifrontes que, tras una primera interpretación (supuestamente amatoria o circunstancial), esconden lo que creo es alusión clara a la situación de Encina al servicio de sus mecenas⁹⁶. Por ejemplo, creo encontrar otra referencia ambivalente en el villancico “No quiero tener querer / ni quiero querido ser”, inserto también en 96JE (n. 132), que podría leerse de modo autobiográfico pese a su primera interpretación amatoria (el tópico del rechazo del amor); los versos finales emplean términos económicos como los que hemos visto más arriba para aludir al motivo del rechazo de amor: “Fueron tantos mis servicios / que no se pueden contar, / sus pagas y beneficios / han sido de me matar” (n. 132, vv. 21-24), y al final: “No fue menos su crueza / que mis pérdidas y daños; / si fue grande mi firmeza, / muy mayores sus engaños; / pues no me quiere querer, / ya no quiero suyo ser” (vv. 33-38)⁹⁷. Sospecho que Encina se refugia en los tópicos amatorios o en el lenguaje pastoril con el propósito de velar la tensa situación que debió de mantener por motivos económicos con sus mecenas en los últimos tiempos de su estancia en palacio (o, posiblemente, durante toda ella). Es cierto que no dejamos de movernos en el terreno de las hipótesis, pero ya se dio un indicio preciso de esta posible crítica a sus propios mecenas en el interior de 96JE; lo reveló Anderson en un lejano artículo al que apenas ha atendido la crítica posterior⁹⁸. El texto en cuestión es una de las estrofas puestas en boca de Mingo en la presentación de sus obras a los Duques, al comienzo de la pieza dramática que cierra el *Cancionero*. Se trata de la estrofa siguiente a aquella en la que menciona el “esquilmo del ganado”, el compendio de su obra literaria, que presenta a los protectores:

revestir mayor gravedad estas alusiones, a mi parecer bastante claras, a la tacañería de los protectores: el velo pastoril sí suaviza la ambigüedad, pero posiblemente no ocultaba por completo la realidad de los versos encinianos a lectores y oyentes de estas piezas ambiguas.

⁹⁶ Es el caso, por ejemplo, de la *Canción a una dama en el día de los Reyes* (96JE- 97): “Aunque en tal día soléis / dar mercedes beneficios, / yo no pido que me deis, / que me deis, más que toméis / y recibáis mis servicios. // Mis servicios recibiendo / son mercedes que recibo; / yo recibo, pues, sirviendo: / quanto más bivo muriendo / tanto más muriendo bivo. / Si mis servicios queréis, / no quiero más beneficios / ni que más galardoneís; / con esto me pagaréis, / que recibáis mis servicios”. En el capítulo dedicado a las canciones de Encina relaciono este texto con la posible circunstancia que la motivó (la citada entrada de Encina al servicio de los Duques) y con la dama que parece enmascararse en este texto: por supuesto, la propia Duquesa, Isabel de Zúñiga y Pimentel.

⁹⁷ Este último verso recurre al mismo lenguaje que veíamos en las composiciones dirigidas a Don Gutierre y a los Duques para que *le recibiesen por suyo*. Emplea unos mismos motivos, pero en esta ocasión parece aludirse al final de la relación, en tanto que en la anterior se mencionaba el comienzo.

⁹⁸ James A. Anderson: “Juan del Encina: An Abuse of Form?”, *Romance notes*, X (1968-1969), pp. 353-358.

Recebid la voluntad, / tan buena y tanta, que sobra; / los defetos de mi obra / súplalos
vuestra bondad. / Siempre, siempre me mandad, / que aquesto estoy desseando. / Mi
simpleza perdonad / y a Dios, a Dios os quedad, / que me está Gil esperando (*Égloga de
Mingo, Gil y Pascuala*, vv. 89-97)

Lo sorprendente de estos versos no es el tópico de humildad enderezado a los Duques sino que en esta estrofa, como atinadísimamente supo ver Anderson, Encina cometió un error estrófico voluntario, impensable en él: frente a todas las estrofas de ocho versos de que consta esta pieza dramática (con el esquema abba acca, típico de sus piezas dramáticas), esta consta de nueve (abba acaac). Nunca se equivoca Encina en cuestiones formales de este tipo en 96JE y cuando lo hace, y más en unos versos que invitan a sus mecenas a corregir “los defetos de mi obra”, tiene que ser de modo voluntario⁹⁹. Más que tópico de humildad es un alarde de soberbia, muy propio de la notable concepción de su propio talento que constantemente pone de manifiesto nuestro poeta: como mínimo, hay una intencionalidad cómica en este pretender que los Duques caigan en la cuenta de un error métrico del salmantino (evidentemente, no lo descubrirían). Lo cierto es que Anderson habla de un “hidden touch of rancor” en estas alusiones biográficas y literarias del salmantino: pide perdón por su simpleza (“mi simpleza perdonad”, v. 95) cuando posiblemente esté llamando simples a sus propios mecenas (y delante de ellos, por cierto)¹⁰⁰. Es sabido, por las alusiones de la *Égloga de las grandes lluvias* a las que sí ha atendido la crítica, que Encina adoptó tras su salida una postura crítica con sus antiguos mecenas: ¿no cuadra esta crítica velada con esa recriminación y con los restantes textos bifrontes que sutilmente incorporó Encina a su compilación? No me parece demasiado aventurado¹⁰¹.

⁹⁹ “Common sense dictates that these technical transgressions be labelled slips of the pen; but a knowledge of the whole Encina’s work shows this kind of playing to be within the realm of his use of subtle and personal devices in his poetry” (J. Anderson: “Juan del Encina: an Abuse of Form”, p. 358; la cita siguiente procede también de p. 358).

¹⁰⁰ Ese es, según parece querernos decir Encina, el motivo que está detrás de salida de la corte de Alba: la simpleza de los Duques que no supieron valorar su talento (manifestada, si atendemos a los restantes textos, en el escaso apoyo económico y en su nulo interés por sostener la aspiración de nuestro poeta a la plaza de cantor de la catedral).

¹⁰¹ No creo que sea apurar mucho la hipótesis señalar, a este propósito, algunos detalles más: el verso sobrante de esta estrofa hipermétrica dice precisamente “y a Dios, a Dios os quedad”. Conociendo el talante artístico del salmantino y el sustrato metapoético de estas alusiones, ¿no suena este verso a despedida (máxime en los prolegómenos de la pieza final del *Cancionero*)? En segundo lugar, recordemos que la rúbrica inicial hablaba abiertamente de dar por cerrada la obra del salmantino: y *allá prometió de no trovar más, salvo lo que sus Señorías le mandassen*; ¿no explicaría esta actitud crítica los motivos del voluntario —y singular— silencio literario que promete el salmantino? Por último, léase el

En los meses siguientes a la impresión de 96JE, y de acuerdo con el itinerario biográfico que hemos venido trazando, nuestro poeta se aproximó al Príncipe Juan, heredero de los Reyes Católicos, a quien dedicó su *Representación sobre el poder del amor* (la boda del Príncipe había tenido lugar el 19 de marzo de ese año)¹⁰². La repentina muerte a los diecinueve años del nuevo mecenas (4 de octubre de 1497) consternó a toda Castilla: el enorme número de textos elegíacos y consolatorios que se escribieron demuestra no sólo la magnitud de la tragedia sino, en otro nivel que ahora nos interesa más, la existencia de una verdadera labor de mecenazgo cultural, literario y musical en el entorno del príncipe Juan. El propio Encina, al igual que otros poetas (el Comendador Román, Garci Sánchez de Badajoz, varios poetas neolatinos) escribió un sugerente conjunto de textos elegíacos que vieron la luz en un pliego impreso salmantino muy poco posterior a los hechos, de hacia 1497; se trata de la ambiciosa *Tragedia trobada*, el romance “Triste España sin ventura” y el villancico “A tal pérdida tan triste”¹⁰³. Al final de la altisonante *Tragedia trobada* (cien coplas de ocho versos de arte mayor dirigidas a los Reyes y a toda Castilla) no oculta Encina, entre otros motivos para la lamentación general, el que le afecta a él mismo¹⁰⁴:

También con los suyos yo, triste, perdí / la vida, quedando por siempre en tristura; / perdí mi esperança, perdí mi ventura, / perdí que quería servirse de mí; / el bien desseado, por poco lo vi, / que siempre esperaba de suyo llamarme, / y agora que quiso por suyo tomarme, / la buena fortuna lançóme de sí. (vv. 777-784)

Esta vez no hay velo alegórico que tamice la expresividad de los versos encinianos. Su frustrado intento de vincularse a la corte del Príncipe resulta aquí diáfano y Encina no esconde la enorme pérdida en lo que ésta le afecta personalmente: apenas ha podido

villancico pastoril “Quédate, carillo, a Dios” (ID3828), que aparece en el *Cancionero musical de Palacio* musicado por Encina (y, según creo, también escrito por él), y en el que el salmantino alude a su partida a Estremo porque aquí en Castilla, entre otros motivos, “soldada no saben dar” (v. 86).

¹⁰² Sobre la trágica historia del Príncipe Juan y los numerosos textos literarios a que dio lugar su muerte debe verse el estudio y la edición antológica de esos textos en Ángel Alcalá y Jacobo Sanz Hermida (eds.): *Vida y muerte del príncipe Don Juan: vida y literatura*, Salamanca, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999. A propósito de los textos de Encina y esa coyuntura histórica, véase J. Sanz Hermida: “«Cien mil esperanças allí se anegaron»”, en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad y Diputación Provincial, 1995, IV, pp. 307-319 y M. A. Pérez Priego: *El Príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos y la literatura de su época*, Madrid: UNED, 1997.

¹⁰³ Se trata del n. 180 del *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, de Antonio Rodríguez Moñino (corregido por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes), Madrid: Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1997. Se conserva en la Hispanic Society.

¹⁰⁴ Pérez Priego (ed.): pp. 396-397.

integrarse en la corte del Príncipe, aunque sí parece aludir a una cierta convivencia habitual, muy breve, en esa corte (es el sentido preciso del verso 781: “el bien desseado, por poco lo vi”). No deja de ser interesante el tenor literal de los versos de la siguiente copla, la penúltima de la composición, pues podrían referirse a la circunstancia biográfica y artística de nuestro poeta:

Pues Dios assí quiso que assí yo perdiessse / tan larga esperança en tan breve suma, / aquí daré fin, por siempre, a mi pluma, / pues mi dicha quiso que más no escriviesse; / también es razón que yo no biviesse / con otro señor, perdiéndole tal, / salvo si fuesse al Príncipe igual: / igual en el mundo no creo que oviesse. (vv. 785-792)

Las alusiones son menos claras y no conviene sobreinterpretar expresiones que podrían ser un tópico elegíaco de abandono de la condición de escritor; pero se parecen, desde luego a aquella misma actitud que ya verificamos en la rúbrica dirigida a los Duques de la pieza final del *Cancionero* del 96. Lo cierto es que el verso 787 es bastante taxativo en su formulación: leemos un significativo “por siempre” que muestra cómo para Encina parecen estar íntimamente relacionadas la mera posibilidad de la actividad literaria y la existencia de un protector o mecenas explícito que se hiciera cargo de él¹⁰⁵.

Durante el año siguiente trató nuestro poeta de regresar a la catedral de Salamanca en calidad de cantor; como sabemos por la citada *Égloga de las grandes lluvias* (diciembre de 1498), tal intento se estaba frustrando —según Encina— por el tibio apoyo prestado por los Duques en aquella circunstancia. Sería el momento de buscar nuevos caminos —siempre a la zaga de prestigiosos mecenas— en la Roma del segundo papa Borgia, Alejandro VI, adonde llegó en 1500¹⁰⁶. Pero difícilmente olvidaría Encina que entre 1492 y 1496 el apoyo (real aunque, por lo que parece, insuficiente para sus deseos) de la familia Álvarez de Toledo y, en concreto, de los Duques, constituyó un impulso definitivo para la creación, composición y puesta en escena de su *Cancionero*: el palacio de Alba de Tormes fue el lugar desde el cual Juan del Encina puso en pie su extraordinario mundo literario.

¹⁰⁵ No hay alusión alguna a sus antiguos mecenas, los Duques de Alba, en ninguno de los textos insertos en este pliego suelto. Por cierto que la negación a vivir “con otro señor” distinto del finado (vv. 789-790) sugiere que sí llegó a vivir con él en vida.

¹⁰⁶ Véase, a este propósito, Luisa de Aliprandini: “Un dramaturgo en Roma: Juan del Encina”, en *Nello spazio e nel tempo della letteratura. Studi in onore di Cesco Vian*, Parma: Bulzoni, 1991, pp. 117-128 y dos trabajos de Richard Sherr: “A note on the biography of Juan del Encina” y, con una perspectiva más amplia, “The ‘Spanish Nation’ in the Papal Chapel, 1492-1521”, *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 601-609.

1.4. EL ARTE DE POESÍA CASTELLANA Y LA POÉTICA CORTESANA EN EL REINADO DE LOS REYES CATÓLICOS

Realizado un primer recorrido por la compilación enciniana y un acercamiento preliminar, tanto a la tradición literaria y editorial de los cancioneros de autor como al encuadre histórico y cortesano en el que se fraguó la compilación de Encina, parece interesante abordar brevemente el *Arte de poesía castellana*, el sugerente texto en prosa que ubicó el salmantino, junto con otros textos prologales en prosa, al frente de la compilación. Creo que, como texto teórico y programático que es, facilita algunas pautas que resultan de gran ayuda —en particular, en el momento inicial de nuestra exploración— para entender no sólo el concepto de poesía del salmantino, sino, más acabadamente, la singular trayectoria poética de Encina en el contexto de los poetas de la época de los Reyes Católicos¹⁰⁷. Conviene precisar que, frente a lo que sucede con las distintas secciones de poesía cortesana de 96JE que iré abordando, el *Arte de poesía castellana* sí ha merecido una atención crítica que, de entrada, me exime de realizar una descripción y prospección detalladas que alargarían innecesariamente estas páginas. En efecto, la brevedad del *Arte* ha facilitado una muy buena edición anotada, la de López Estrada¹⁰⁸, así como un conjunto de reflexiones sobre sus ideas métricas¹⁰⁹, su vinculación con la *Gramática de la lengua castellana* de Nebrija¹¹⁰ o las galas y artificios cuyo uso propone el salmantino¹¹¹. Últimamente se ha prestado atención a

¹⁰⁷ Por lo demás, frecuentemente ha sido leído como lo que dice su título, un *Arte de poesía castellana* en general, es decir, un acercamiento a la poesía cancioneril como si esta fuera uniforme y plana en todo el siglo XV y a comienzos del XVI. Apenas se ha comprendido el *Arte* como un *ars poetica* más bien propio de Encina o, como mínimo, portador de una doctrina literaria que hemos de circunscribir, como así sucede en verdad, a los modos poéticos cancioneriles de la generación de poetas contemporáneos de los Reyes Católicos. Me detendré en esta cuestión enseguida.

¹⁰⁸ Francisco López Estrada: *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1984, pp. 65-93 (introducción y edición) y pp. 121-133 (anotación).

¹⁰⁹ Dorothy C. Clarke: “Juan del Encina’s *Una arte de poesía castellana*”, *Romance Philology*, 4 (1953), pp. 254-259 y, también para valorar la relación entre Nebrija y Encina, Antonio Quilis: “Nebrija y Encina frente a la métrica”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 7 (1980), pp. 155-165.

¹¹⁰ No olvidemos que el impresor anónimo del *Cancionero* enciniano (Salamanca, 1496) es el mismo que cuatro años antes imprimió la célebre *Gramática* de Nebrija (la crítica lo llama precisamente así, “impresor de Nebrija”).

¹¹¹ Particularmente Ricardo Senabre: “Poesía y poética de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 205-216. Senabre lamenta oportunamente la poca atención que ha merecido la música y su relación con la retórica cancioneril de Encina; pero sospecho que lleva demasiado lejos este planteamiento (“Mientras sigamos leyendo a Encina en silencio en lugar de oír sus canciones, nos quedará mucho por entender”, p. 216); como veremos con detalle, no todos los subgéneros encinianos subordinan el texto poético a la partitura (sí sucede, con matices, en romances y algunos villancicos; pero no en las coplas, glosas y canciones). Sobre la retórica cancioneril del salmantino puede ayudar a

cuestiones como el concepto de historia literaria (clásicos frente modernos) que asume nuestro poeta en su tratado¹¹² o la tradición humanista y universitaria que subyace en su concepto de poesía¹¹³. Posiblemente las interpretaciones más acabadas del *Arte*, alejadas oportunamente de determinados prejuicios y modas filológicas son, junto con la del propio López Estrada, las de Weiss y Gómez Redondo, que abordan el texto en relación con sus precedentes románicos y castellanos y atendiendo al marco humanista y universitario que le es propio¹¹⁴. Orillaré sustancialmente estas cuestiones para adentrarme en dos aspectos más propios de la circunstancia de Encina y de la vinculación, evidente, entre su doctrina literaria y la puesta en práctica de esa doctrina en 96JE.

En primer lugar, y con el propósito de completar algunos aspectos del epígrafe anterior, conviene precisar que Encina escribe su *Arte* en una circunstancia biográfica muy concreta, esto es, en el contexto de su búsqueda de mecenazgo en la figura del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos; a la hora de revelar expresamente el propósito que le lleva a escribir su tratado el salmantino se dirige en segunda persona a don Juan (lo hace con alguna frecuencia en los breves nueve capítulos)¹¹⁵:

vuestra muy alta señoría que tiene tal dechado de que sacar mirando a las ecelencias y virtudes de sus clarísimos padres, bien lo pone por la obra, pues dexados los primeros rudimentos y cunábulo, entre sus claras vitorias se ha criado en el gremio de la dulce filosofía, favoreciendo los ingenios de sus súditos, incitándolos a la ciencia con enxemplo de sí mesmo. Assí que, mirando todas estas cosas, acordé de hazer un *Arte de poesía castellana*

esclarecer algunas cuestiones y a valorar el modo como Encina lleva a la práctica algunas cuestiones de su *Arte* mi trabajo “«Llora sangre mi papel»: agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina”, en prensa.

¹¹² Véanse dos trabajos incluidos en el volumen editado por J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*; se trata de Daniela Capra: “Encina frente a los clásicos (con un escorzo agustiniano)” (pp. 317-324) y Concepción Salinas Espinosa: “Antiguos y modernos en el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina” (pp. 431-438).

¹¹³ A este propósito debe verse la introducción a la edición del texto que hace López Estrada (en particular, pp. 72-75), quien sistematiza los rasgos por los que puede calificarse de humanista el *Arte*.

¹¹⁴ Julian Weiss: “Tiempo y materia en la poética de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 241-257, con atinada bibliografía, y Fernando Gómez Redondo: *Artes poéticas medievales*, Madrid: Laberinto, 2000, pp. 235-246. Esta última monografía permite recorrer la evolución de la doctrina literaria en los siglos XIV y XV, desde las artes provenzales hasta que el género recalca en las proximidades de la Universidad salmantina con Nebrija y Encina. Para el más importante antecedente del *Arte* enciniano, el fundamental *Proemio e carta* del Marqués de Santillana, véase el estudio, edición y abundante anotación de Ángel Gómez Moreno: *El “Prohemio e carta” del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona: PPU, 1990; sobre el particular, escribe también con tino Gómez Redondo en sus *Artes poéticas medievales*, pp. 171-186.

¹¹⁵ Pérez Priego: p. 8.

En la génesis de su tratado teórico, por tanto, volvemos a tropezar con la realidad evidente del mecenazgo; Encina elogia expresamente esa inclinación del Príncipe (“favoreciendo los ingenios de sus súditos”) como una de sus “claras vitorias”; la corte literaria de la villa de Almazán (establecida ahí hasta su matrimonio con la infanta Margarita) y la exquisita educación que le había sido encargada al dominico fray Diego de Deza, obispo de Salamanca, concuerdan con la descripción de nuestro poeta. Como es sabido, tras la boda de 1497, el Príncipe Juan se instalará en Salamanca y trasladará ahí su efímera corte literaria y musical. Pero, significativamente, no se menciona la boda del príncipe ni se alude a Margarita de Austria en todo el *Arte*: por motivos cronológicos evidentes no puede datarse el *Arte* en el año de su muerte (como la *Representación sobre el poder de amor* o los textos elegíacos) sino que tiene que ser necesariamente anterior, esto es, de los años previos a la boda, en los que Encina posiblemente ve en el príncipe a un espléndido mecenas al que acogerse en el caso —no tan descabellado, como sabemos— de precipitar su salida de Alba de Tormes; no habría mejor carta de presentación para el poeta salmantino que un *Arte de poesía castellana* dirigido al príncipe (entre otros textos relacionados con él que encontramos en 96JE), un tratado teórico que nace, por tanto, con una vocación didáctica evidente, en el marco de la exquisita formación que se estaba dando al heredero¹¹⁶; sobra decir que el plan de Encina, si fue trazado así (algo que también parece deducible a partir de la información de la *Tragedia trobada*), llegó a tomar cuerpo en 1497, como sabemos, pero se frustró por completo con la trágica muerte del nuevo mecenas¹¹⁷. Por todo lo dicho, se percibe en el *Arte de poesía castellana*, desde su inicio, un sustrato didáctico que tiene un anclaje histórico claro en el itinerario biográfico de nuestro poeta: como un singular regimiento de príncipes, Encina traza un “programa de estudios” poéticos para el heredero y se esfuerza en expresarse con claridad, sencillez y precisión, rasgos del *Arte*

¹¹⁶ Había nacido el 30 de junio de 1478 y, cuando escribe Encina, tenía “dexados ya los rudimentos y cunábulo” de la infancia. Es significativo que dos de los poemas de Encina dirigidos al príncipe Juan en su *Cancionero* tengan igualmente un propósito didáctico y educador semejante, pues corresponden también a este período formativo del heredero: se trata de la *Canción en nombre del nuestro muy esclarecido príncipe Don Juan* (n. 115) y su expresiva deshecha (n. 115D): “*El regido y el que rige / sin saber, / mal regidos pueden ser. // Mal rige quien no es prudente / porque todo va al revés / y el perfeto regir es / saber mandar sabiamente; / qu’el regido y el rigente, / sin saber, / mal regidos pueden ser* (vv. 1-10). Evidentemente son textos circunstanciales que comparten fines con el *Arte*.”

¹¹⁷ Murió el 4 de octubre de 1497 en el palacio del propio fray Diego de Deza, su preceptor; Salamanca era señorío de don Juan, una concesión de los Reyes con ocasión de su matrimonio. Sobre la vida y la cronología del Príncipe, además de la bibliografía mencionada más arriba, véase también M. A. Pérez Priego: “La literatura en torno al príncipe don Juan: crónicas y romancero”, en L. Ribot, J. Valdeón y E. Maza (coord.): *Isabel la Católica y su época*, II, 1231-1239.

enciniano, que lo singularizan entre otras poéticas cuatrocentistas y que no han escapado al análisis de la crítica¹¹⁸.

Por lo demás, Encina escribe este *Arte* en un momento singular y con un bagaje artístico e intelectual al que pocos podían llegar; no me refiero sólo a su condición de extraordinario poeta cancioneril (como señalaré enseguida, hay notables puntos de contacto entre *Arte* y *Cancionero*, entre teoría y práctica), sino más bien a su condición de humanista formado exquisitamente en las prestigiosas aulas de la Universidad de Salamanca. La conexión del *Arte* enciniano con las doctrinas —e, incluso, los ejemplos concretos— del gran humanista Antonio de Nebrija, a quien cita en dos expresivas ocasiones, revelan que posiblemente nuestro poeta siguió las clases del eminente humanista, veinte años mayor que él y catedrático de Gramática del Estudio salmantino (lo era desde 1476¹¹⁹). Son estos, precisamente, los asuntos en los que más se han detenido los críticos en los trabajos mencionados: la visión humanista de la poesía que se advierte en Encina (relacionada íntimamente con su paso por las aulas salmantinas) y los puntos de contacto y las divergencias que se advierten entre su doctrina métrica y la del humanista castellano. Al respecto, Weiss subrayó la novedad de un *Arte* que se sitúa, al modo típicamente humanista, en un calculado equilibrio entre la reflexión y la preceptiva. Por supuesto, incidir en la preceptiva no era precisamente lo medieval, sino todo lo contrario, como observa Weiss a propósito de unas conocidas —y malinterpretadas— palabras del *Arte*: “creyendo nunca aver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trobar, parecióme ser cosa muy provechosa ponerla en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas”¹²⁰. Perfilar conceptos, clarificar distinciones, poner orden, en definitiva, es un empeño típicamente moderno y humanista. De ahí que Weiss se detenga en la aguda conciencia que revela el salmantino acerca de la tradición en la que se sitúa su teoría poética: “conformarse a las reglas de la métrica y versificación es una forma de definirse frente al pasado”¹²¹.

¹¹⁸ Subraya el componente didáctico y pedagógico López Estrada en su edición (pp. 67-71); el expresivo término “programa de estudios” lo tomo de F. Gómez Redondo: *Artes poéticas medievales*, p. 239, que habla, como López Estrada, de un apretado curso de poesía en nueve capítulos.

¹¹⁹ F. Gómez Redondo: *Artes poéticas medievales*, p. 250.

¹²⁰ Pérez Priego, (ed.): p. 8.

¹²¹ J. Weiss: “Tiempo y materia en la poética de Juan del Encina”, p. 247; López Estrada sistematizó los aspectos decididamente humanistas del *Arte* (en su edición, pp. 72-75). A este propósito véanse también los citados trabajos de Capra y Salinas Espinosa, así como Domingo Ynduráin: “Juan del Encina y el humanismo”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 259-280, que aborda aspectos más amplios de la obra del salmantino y no tanto su doctrina métrica y poética.

En el prólogo de su *Gramática de la lengua castellana* (Salamanca, 1492) Nebrija realizó una conocida alusión que, de acuerdo con Quilis y un buen número de críticos, parece referirse a nuestro poeta¹²²:

Pudiera io mui bien en aquesta parte con ageno trabajo estender mi obra, e suplir lo que falta de un *Arte de poesía castellana*, que con mucha copia e elegancia compuso un amigo nuestro, que agora se entiende e en algún tiempo será nombrado (...). Mas ni io quiero fraudar lo de su gloria ni mi pensamiento es hazer lo hecho. Por esso el que quisiere ser en esta parte más informado, io lo remito a aquella su obra.

Al margen de la discusión sobre la veracidad de la mención a Encina (que, en mi opinión, no ofrece dudas), y de las cuestiones métricas y retóricas que relacionan o distancian a maestro y discípulo, existía un punto evidente en el que Encina fue más allá que el catedrático de Gramática: no ya en supuestas cuestiones concretas del “arte de trovar” dejadas en el tintero sino, más en general, en el hecho mismo de que Encina no es un lingüista ni un mero teórico sino un poeta: él sí llevó a la práctica, como activo poeta cortesano, las preceptivas y reflexiones contenidas en su *Arte*. Y, además, desarrolló esa praxis en los textos que el incunable salmantino de 1496 trae a continuación del tratado teórico inicial: además de un texto didáctico relacionado con el mecenazgo posible del príncipe Juan y de una lección universitaria como las recibidas en Salamanca de la mano de Nebrija o como aquellas clases que impartían humanistas como Pedro Mártir de Anglería o el obispo Diego de Deza (nada menos que al herederos del trono)¹²³, el *Arte de poesía castellana* es fundamentalmente un pórtico, una presentación de la suma de obras poéticas del salmantino. Es esta una dimensión fundamental a la que no suele atenderse en los trabajos sobre el *Arte*, que frecuentemente ha sido estudiado fuera del específico contexto literario en el que vio la luz¹²⁴.

¹²² A. Quilis: “Nebrija y Encina frente a la métrica”, pp. 163-165. Tomo la cita de F. Gómez Redondo: *Artes poéticas medievales*, pp. 256-257. No deja de ser significativo que hasta el maestro Nebrija hable de la “gloria” debida a Encina, una cuestión que aparece por doquier en la trayectoria biográfica de nuestro poeta (y, obsesivamente, en muchos lugares de su obra).

¹²³ No olvidemos que el primogénito del Duque de Alba, el malogrado García, se contó entre los hijos de nobles que asistieron a las clases de la prestigiosa Escuela de Palacio de Pedro Mártir de Anglería, en Alcalá de Henares, como vimos.

¹²⁴ Se suele decir que Encina lo ubica al frente de su *Cancionero*, pero apenas se ha acudido al *Cancionero* para contrastar los principios y reflexiones del salmantino. Por ejemplo, se ha llamado la atención sobre el hecho de que Encina se cite a sí mismo (esto es, ejemplifica conceptos métricos y retóricos con piezas insertas en 96JE) en el *Arte*, pero creo que no se han extraído todas las consecuencias que esta autocita sugiere. Señalo algunas en breve.

Las consecuencias de este estudio autónomo e inconexo han sido notablemente negativas para el conocimiento y valoración de la poesía enciniana (y, por ende, para contextualizar oportunamente su teoría literaria). No es este el momento para detenernos en las causas y consecuencias de este estudio aislado, pero sí querría mencionar un aspecto que, en este punto, permite relacionar poética y poesía encinianas, al tiempo que ayuda a comprender mejor el sentido del *Arte*. En efecto, éste ha sido estudiado como una doctrina literaria propia de poetas cancioneriles, como un ejemplo de la teoría poética que subyace en el gran corpus de la poesía de cancionero, de un modo similar al *Proemio* de Santillana. Pero, a pesar de las similitudes, son varias las diferencias entre ambos textos; lo más novedoso, en el caso de Encina, es toda la segunda parte del *Arte de poesía* en la que inserta nociones y ejemplos concretos de métrica, retórica y oratoria¹²⁵: distinción entre arte real y arte mayor, entre pie, verso y copla, entre rima asonante y consonante, etc. Particularmente originales son las consideraciones sobre retórica (los cinco ejemplos de figuras) y sobre el arte de leer y recitar los textos en los dos capítulos finales del tratado (VIII: *De las licencias y colores poéticos y de algunas galas del trovar* y IX: *De cómo se deven escrevir y leer las coplas*)¹²⁶. Estas diferencias entre ambas poéticas, obviamente, no tienen nada de particular porque ambas artes poéticas se enclavan en momentos distintos de la evolución de la poesía cuatrocentista. Este es precisamente el aspecto en el que me interesa insistir para valorar oportunamente el *Arte*: la poesía cuatrocentista no conforma un corpus uniforme a lo largo de todo el cuatrocientos. Como ha explicado Beltrán en varios lugares (y resulta palmario para cualquier estudioso de nuestro cancionero cuatrocentista) hay toda una evolución de los géneros y subgéneros cancioneriles, de sus temas y formas, de los principios que inspiran sus empeños líricos, de las cortes que los acogen, etc¹²⁷.

¹²⁵ F. Gómez Redondo: *Artes poéticas medievales*, p. 242.

¹²⁶ En rigor, como han señalado Gómez Redondo (*Artes poéticas medievales*, p. 242-244) o Senabre ("Poesía y poética en Juan del Encina", pp. 206-207 y *passim*), esta parte final del tratado contiene lo más original de la poética enciniana: no hay otra poética de su tiempo (ni siquiera el *Proemio*) que se detenga con tanto detalle en estas cuestiones (frente a otros materiales más comunes en las artes medievales: defensa de la poesía, elogio del poeta frente al coplero o trovador, recorrido histórico y elenco de grandes poetas, etc.).

¹²⁷ Léase, por ejemplo, a V. Beltrán en el prólogo a su magna antología de lírica medieval y poesía de cancionero, *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, ed. V. Beltrán, Crítica, Barcelona, 2002, en particular en el epígrafe "La estructura de los géneros: de Santillana al Comendador Escrivá", pp. 56-71. Se advierte esta evolución en el panorama que traza Whetnall en la citada entrada "Cancioneros" del *Dictionary of Literary Biography. Castilian Writers, 1400-1500*. En fin, la evidente evolución de los principios retóricos y poéticos de la poesía cancioneril puede estudiarse con detalle en la reveladora monografía de Juan Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1995, o en un clarificador trabajo de Ana María

Hay, en suma, distintas generaciones de poetas cancioneriles y cualquier acercamiento a la poesía cuatrocentista tiene que partir de una acertada ubicación de los textos en cuestión en esa trayectoria; también cualquier acercamiento a la poética del *Arte* enciniano, porque, como el maestro Dámaso Alonso explicó tantas veces, ningún período literario equivoca su poética. Esto resulta evidente, pero, como digo, apenas se ha subrayado que la parte especial o práctica del tratado —la correspondiente a nociones y ejemplos precisos de métrica, retórica y los apuntes de oratoria—, se inscribe a las claras en el contexto de la poesía cortesana de la época de los Reyes Católicos o, más en concreto, de la últimas dos décadas del siglo XV. La cuestión tiene numerosas consecuencias: por mucho que cite a Juan de Mena¹²⁸, esta parte aplicada del *Arte* es hija de los modos cancioneriles de su tiempo y, en consecuencia, presenta los rasgos característicos de estas últimas generaciones de poetas cancioneriles. No puede ser casual, por ejemplo, el elenco de las cinco figuras retóricas que propone el epígrafe VIII (*De las licencias y colores poéticos y de algunas galas del trovar*): *encadenado* (concatenación), *retrocado* (quiasmo), *redoblado* (reduplicación), *multiplicado* (rima interna) y *reiterado* (anáfora). Una selección tal de procedimientos retóricos no es caprichosa; tan sólo hemos de caer en la cuenta de que todas ellas son figuras retóricas de repetición y que, por tanto, inciden en aspectos característicos de la poesía de finales del XV: la extraordinaria perfección formal, la calculada brevedad, la abierta búsqueda del concepto y una concentración estilística y expresiva muy acusada y bien conocida para cualquier lector de estos textos. Por ese camino de conceptismo y concentración expresiva, como sabemos, el subgénero breve por excelencia de la poesía cortesana, la canción, estaba lindando en los límites de la hipertrofia del significado¹²⁹. Aunque la cita sea extensa, creo que merece la pena volver ahora sobre esta conocida sección del *Arte* para leerla con la perspectiva a la que aludo¹³⁰:

Gómez Bravo: “Retórica y poética en la evolución de los géneros cuatrocentistas”, *Rhetorica*, XVII, 2 (1999), pp. 137-175.

¹²⁸ La cita es obligada porque en la segunda mitad del siglo XV Juan de Mena estaba en la cúspide del canon de poetas cancioneriles. Encina cita a Mena como vehículo para explicar su propia poesía, como demuestra el hecho de que no ponga ejemplos de Mena para las cinco “galas del trobar” que propone en ese Capítulo VIII: sin ningún rubor selecciona ejemplos propios.

¹²⁹ Y un buen ejemplo sería la famosa canción de San Pedro (“El mayor bien de quereros”) estudiada con acierto por el maestro Keith Whinnom (y conviene reparar en la segunda parte de su título: *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham: Durham University Press, 1981). Pero toda la sección de canciones del *Cancionero general* revela esa misma tendencia conceptista, algo que se verifica igualmente en los modos poéticos del propio Encina. La evolución de la canción cuatrocentista la ha explicado Beltrán: *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988.

¹³⁰ Pérez Priego (ed.): p. 23.

Ay también mucha diversidad de galas en el trobar, especialmente de cuatro o cinco principales devemos hazer fiesta. Ay una gala de trobar que se llama encadenado, que, en el consonante que acaba el un pie, en aquél comiença el otro, assí como una copla que dize: “Soy contento ser cativo, / cativo en vuestro poder, / poder dichoso ser bivo, / bivo con mi mal esquivo, / esquivo no de querer”, etc. Ay otra gala de trobar que se llama retrocado, que es quando las razones se retruecan, como una copla que dize: “Contentaros y serviros, / serviros y contentaros”, etc. Ay otra gala que se dize redoblado, que es quando se redoblan las palabras, assí como una canción que dize: “No quiero querer querer, / sin sentir sentir sufrir / por poder poder saber”, etc. Ay otra gala que se llama multiplicado, que es quando en un pie van muchos consonantes, assí como en una copla que dice: “Dessear gozar amar / con amor dolor temor”, etc. Ay otra gala de trobar que llamamos reiterado, que es tornar cada pie sobre una palabra, assí como una copla que dize: “Mirad cuán mal lo miráis, / mirad cuán penado bivo, / mirad cuánto mal recibo”, etc. Estas y otras muchas galas ay en nuestro castellano trobar, mas no las devemos usar muy a menudo, que el guisado con mucha miel no es bueno sin algún sabor de vinagre.

El tópico contenido al final no debe engañarnos; en su clase sobre el “castellano trobar” Encina no está enseñando al príncipe unos modos poéticos cortesanos en general: la selección de “galas del trobar” revela a las claras la asimilación de la retórica de la agudeza que es característica de la poesía de la época de los Reyes Católicos y que se advierte en los textos del *Cancionero general* más próximos a su fecha de publicación (1511), en la obra poética de autores como Diego de San Pedro, Guevara, Garci Sánchez de Badajoz, Gonçalo de Tapia o Quirós y no tanto en los “clásicos”, Santillana, Mena y los poetas de las primeras generaciones. Pero no sólo remite Encina a este momento concreto de la trayectoria cancioneril: significativamente, en este pasaje se cita a sí mismo a la hora de poner los respectivos ejemplos de las cinco figuras de repetición¹³¹. Esto nos da una idea de varios asuntos relacionados con el *Arte*, más allá del conocido egotismo de nuestro poeta: la íntima relación entre el *Arte de poesía castellana* y el *Cancionero* que —no debemos olvidarlo— introduce y presenta, la voluntad enciniana de reivindicarse ante su mecenas mediante el elogio de sus propios textos y, sobre todo, la defensa en el tratado de un tipo de poesía cancioneril que se identifica inequívocamente con la practicada por la llamada última generación de

¹³¹ “Soy contento ser cativo” es el verso inicial de 96JE-54, la misma composición a la que acude en el ejemplo de rima interna, “Dessear, gozar, amar” (v. 10). “Contentaros y serviros” aparece varias veces en 96JE, por ejemplo, 96JE-143, v. 11. “No quiero querer querer” es el verso inicial de una muy conceptuosa canción, 96JE-100. Por último, el ejemplo de anáfora “Mirad cuán mal lo miráis, / mirad cuán penado bivo” lo toma el salmantino de la estrofa final del *Testamento de amores* (96JE-59, vv. 343-344).

poetas, los nacidos entre 1461 y 1490¹³². Este último rasgo queda todavía más de manifiesto si atendemos, como ha hecho la crítica, a una cuestión evidente: Encina no se limita a describir un panorama sino que hay una evidente dimensión prescriptiva y normativa en los principios, distinciones e indicaciones del teórico. El salmantino, como ha visto Weiss, está preocupado precisamente, por la temporalidad, por el decurso del tiempo: muy al modo humanista y a la vista del momento histórico privilegiado en el que ve inmerso al castellano (un optimismo de evidentes conexiones con la propaganda de los Reyes Católicos¹³³) cree llegado el momento de poner orden en aquellas mismas cuestiones que anuncian sus epígrafes finales: los versos y coplas y *su diversidad* (VII), las posibles *licencias y colores poéticos*, las referidas *galas del trobar* (ambos en el epígrafe VIII) y *cómo se deven escrevir y leer las coplas* (capítulo IX).

Así pues, el *Arte de poesía castellana* contiene una defensa y una atinada caracterización de la poética de la agudeza cancioneril, pero, al tiempo, funciona como un excelente prólogo para el *Cancionero* y así debe leerse. De hecho conviene subrayar otro hecho evidente para el lector de la poesía enciniana, en particular de la materia amorosa: como teórico y hombre que tenía bien aprendida su propia lección, la obra poética del salmantino secunda punto por punto las nociones prescriptivas defendidas en el *Arte*¹³⁴: es la obra de un gran poeta cortesano vivamente interesado por la retórica de la agudeza cancioneril, pero también (y son otras cuestiones que aparecen en el arte poética y que se verifican en 96JE), por distinguir apropiadamente los distintos subgéneros a partir de los tipos de estribillo (mote, villancico, canción), por contar apropiadamente todas las sílabas sin permitirse un solo error, por evitar repeticiones de rimas consonantes en una misma composición, etc.; la extraordinaria perfección formal que lleva consigo una serie de prescripciones semejante es precisamente uno de los rasgos más característicos y sobresalientes de la obra poética enciniana en su conjunto¹³⁵. Evidentemente no es este el lugar apropiado para analizar estas

¹³² J. Casas: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, pp. 22-24.

¹³³ Al respecto, véase A. Gómez Moreno y T. Jiménez Calvente: “Entre edenismo y *aemulatio* clásica: el mito de la Edad de Oro en la España de los Reyes Católicos”.

¹³⁴ No entiendo bien, por eso, la afirmación de Francisco Rico: “Encina no parece que se preocupara gran cosa por concordar los elementos que barajaba: las doctrinas del «poeta» humanista y las mañas del «trovador» silvestre. Lo certifica, sin ir más lejos, su contumacia en recurrir a las fuentes nebrisenses para deducir conclusiones o aplicaciones a mil leguas de Elio Antonio” (en *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona: El festín de Esopo, 1982, pp. 101-102). Mi experiencia es que la lectura detallada de la poesía enciniana deshace esa aparente contradicción.

¹³⁵ Ya lo notó James A. Anderson en su trabajo sobre los supuestos “errores” formales del salmantino (“Juan del Encina: An Abuse of Form?”). Por mi parte, este rasgo de la poesía enciniana me permitió argumentar en contra de que el salmantino fuera el compilador material de LB1 (“El *Cancionero del*

correspondencias: a lo largo de los distintos capítulos de esta investigación podrá determinarse el alcance de estas afirmaciones.

En cualquier caso, vaya por delante que, en mi opinión, hay una conexión muy significativa entre el *Arte de poesía castellana* y las composiciones mismas que integran 96JE. Por eso mismo creo que el *Arte*, leído desde esta ladera (y en particular la parte final), constituye, además, una buena introducción a la entera obra poética del salmantino. En este sentido, es difícil no entrever otras correspondencias entre la doctrina defendida y prescrita en el tratado y las composiciones que pueden leerse en la compilación. Pienso, para poner un último ejemplo, en su insistencia en la correcta lectura en voz alta de los textos poéticos¹³⁶. Resulta muy reveladora, a este propósito, la conocida frase que cierra el breve tratado¹³⁷: “Y hanse de leer de manera que entre pie y pie se pare un poquito, sin cobrar aliento; y entre verso y verso parar un poquito más; y entre copla y copla, un poco más, para tomar aliento”. Esta insólita valoración de la pausa y la correcta lectura pública de los textos me parece muy reveladora si tenemos en cuenta lo dicho acerca de la relación entre *Arte* y *Cancionero*. Encina, que era un extraordinario músico, defiende aquí, sencillamente, la necesidad de hacer una apropiada lectura de los textos poéticos cuando estos son leídos en público. Y es evidente que está pensando en un auditorio cortesano, el mismo que escucharía la gran mayoría de los poemas cancioneriles cuatrocentistas. Si atendemos al concreto ambiente cortesano en el que trabajó Juan del Encina, no parece un ejercicio muy atrevido de hermenéutica postular la lectura pública en el marco del palacio ducal de Alba de Tormes de un buen número de composiciones poéticas insertas en el *Cancionero*¹³⁸. No otro era el destino habitual de muchos textos de nuestros poetas de cancionero cuya génesis debe buscarse en las distintas cortes reales y nobiliarias: la lectura y recitado público ante los mecenas, patronos y cortesanos. En el caso de Encina, además, la representación de sus textos ante un público va más allá de la mera lectura en voz alta,

British Museum y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1”, en prensa [ponencia leída en el XVII Colloquium, Londres: Queen Mary, 29-30 junio de 2006]). En el capítulo dedicado a las coplas de amores me detengo con detalle en el recurso constante a la retórica de la agudeza. Incluso desde el punto de vista métrico la perfección de los textos encinianos es notable y se advierte en detalles como, por ejemplo, la absoluta regularidad de todos sus versos de pie quebrado, como ha visto Martin J. Duffell: “Security and Surprise in the Versification of the *Cancioneros*”, en Alan Deyermond & Barry Taylor (eds.): *From the ‘Cancionero da Vaticana’ to the ‘Cancionero general’: Studies in Honour of Jane Whetnall*, Londres: Queen Mary, Department of Hispanic Studies (PMHRS, 60), 2007, pp. 161-176; véase, en concreto, pp. 171-173.

¹³⁶ Tampoco es frecuente en las artes poéticas cuatrocentistas, como ha notado la crítica, este interés por la elocución y la oratoria de las poesías.

¹³⁷ Pérez Priego (ed.): p. 24.

¹³⁸ Lo iré reseñando en los respectivos lugares.

como atestigua la sorpresa final del *Cancionero* de 1496: el conjunto de ocho representaciones dramáticas que, con toda propiedad, funda el teatro castellano moderno. En suma, la insistencia del salmantino en la correcta elocución de los textos y la conjetura de que él mismo debió de leer los suyos ante el auditorio cortesano del palacio salmantino debe ser puesta en relación con el hecho, ya probado, de que Encina fue actor de sus propias piezas dramáticas.

El *Arte de poesía castellana*, como vemos, tiene un anclaje histórico y temporal muy preciso por partida doble: la dedicatoria al Príncipe Juan lo ubica a la perfección en los años previos a la muerte del heredero —que coinciden con la actividad literaria de nuestro poeta al servicio de los Álvarez de Toledo— pero, al tiempo, la propuesta poética y retórica contenida en el tratado se relaciona, sin duda, con el arte literario propio de los poetas de corte de finales de siglo. Desde el punto de vista literario, y específicamente cancioneril, es un texto fundamental para conocer la doctrina literaria de esos poetas del reinado de los Reyes Católicos; y, en fin, constituye un atinado acercamiento introductorio a aspectos fundamentales de la poesía de Juan del Encina. Hora es ya de que abordemos ese estudio.

II. LA SECCIÓN DE POESÍA RELIGIOSA

Si la poesía cancioneril de Encina ha sido la gran perjudicada por los estudios críticos en beneficio del teatro, dentro ya del corpus poético del salmantino la sección de textos religiosos resulta una completa desconocida. Apenas un puñado de estudios ha abordado monográficamente algún aspecto de la poesía religiosa enciniana y, sospecho, no con la perspectiva abarcadora con la que me propongo abordarla ahora. En este punto el caso de Encina no es más que un botón de muestra del desconocimiento que tenemos todavía de la tradición poética cancioneril en su vertiente religiosa, por más que en los últimos años haya merecido la atención de Pedro Cátedra y algunos otros investigadores. No es este el lugar para la discusión sobre los motivos de esta escasez crítica, pero resulta evidente que los asedios a la materia amorosa o a la de circunstancias en el entramado cancioneril han sido los favoritos de los estudiosos; en lo que se refiere a la poesía contenida en el *Cancionero* de Encina, como ya se ha dicho, fueron otras las secciones que atrajeron la atención de la crítica (la *Translación de las Bucólicas*, los textos alegóricos y las coplas de disparates, por ejemplo).

1. DISEÑO Y ORGANIZACIÓN DE LA SECCIÓN DE POESÍA RELIGIOSA

Encina concedió a sus poesías religiosas una prioridad que revela claramente la *dispositio* de su propio *Cancionero*: las primeras veintisiete composiciones de 96JE conforman una sección de poesía religiosa particularmente rica en matices, que iremos desentrañando. Es cierto que esta ubicación al principio de la compilación era una prerrogativa en la tradición literaria en la que se inserta la recopilación del poeta salmantino¹³⁹. Por otro lado, la materia religiosa aparece en casi todas las secciones del *Cancionero* enciniano; y fue una constante en la obra del salmantino, desde las composiciones incluidas en el incunable salmantino (1496), hasta la *Tribagia* y los textos que compuso con ocasión de su peregrinaje a Jerusalén en 1521, que quedan ahora fuera de nuestro objeto de estudio¹⁴⁰.

¹³⁹ Por ejemplo, los dos primeros textos de Alfonso Álvarez de Villasandino que inauguran el *Cancionero de Baena*, son una cantiga a la Virgen y su deshecha, aunque no creo que pueda hablarse de sección religiosa propiamente dicha. Véase nn. 1 y 2 de la edición de Dutton y Joaquín González Cuenca (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor Libros, 1993).

¹⁴⁰ Han merecido una mayor atención de la crítica; véase V. Beltrán: "Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución", *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 41-71; frente a lo que sucede con la mayoría de los textos poéticos encinianos, sí disponemos de una monografía

Lo cierto es que Encina es un extraordinario poeta cancioneril y lo demuestra en las composiciones religiosas que abren su *Cancionero*, tanto como en los otros géneros poéticos que cultiva. En este capítulo me propongo, de entrada, dar a conocer la poesía religiosa de Encina y situarla en su adecuado contexto literario. Mi enfoque tendrá que ser, por fuerza, limitado, dado lo extenso de algunas composiciones (dos de ellas de 900 versos) y la multitud de aspectos teológicos y litúrgicos que se combinan en esas creaciones de mayor amplitud; no quiero agotar el estudio literario de este conjunto de textos, ni me propongo realizar una puesta al día bibliográfica de las tradiciones religiosas y teológicas de alcance europeo y español con las que podríamos conectar algunos de los textos encinianos. Sin dejar de llamar la atención sobre la necesidad de ese otro asedio historiográfico de mayores vuelos, me conformo modestamente con dar a conocer los textos de Encina y con glosarlos oportunamente situándolos en el entramado cortesano y devocional que les es propio. Todavía me interesa más comprender estos textos dentro del ámbito concreto en el que aparecieron impresos, es decir, situarlos dentro de la armoniosa y cuidada organización del *Cancionero* de Encina (96JE), que inauguran. Creo que este enfoque del estudio organizado del *Cancionero* enciniano presenta grandes ventajas, y no sólo de índole metodológica (que también): por encima de todo, permite conocer la enorme atención que prestó el salmantino a todo lo relacionado con la organización y distribución de las composiciones que llevó a la imprenta incunable en 1496. Este hecho —una constante en nuestro poeta, como iremos viendo— resulta del máximo interés pues justifica el acercamiento que me propongo hacer a su poesía en general y a la de tipo religioso en particular y, al tiempo, no excluye una adecuada atención a la singularidad de los textos. Por eso, tras unas calas iniciales en la tradición literaria en la que se inserta la obra religiosa de nuestro poeta, atenderé a las cuestiones de la descripción del incunable y de la ubicación de este conjunto de veintisiete textos en el *opus maius* del salmantino. Sólo después abordaré el estudio literario de las composiciones, beneficiándome de esa cuidada articulación que permite un acercamiento ordenado al conjunto de textos, como es bien visible en el mismo índice y en la tabla de rúbricas y primeros versos que presento más abajo.

moderna sobre la *Tribagia*, la de César Domínguez, con abundante bibliografía (*Juan del Encina, el peregrino: temas y técnicas de la 'Tribagia'*, London: Queen Mary, Department of Hispanic Studies [PMHRS, 31], 2000); véanse también los trabajos de Lina Rodríguez Cacho: “El viaje de Encina con el Marqués: otra lectura de la *Tribagia*”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 163-181 y de María Isabel Hernández González: “El viaje y el descubrimiento: hacia una lectura devocional de la *Tribagia* de Juan del Encina”, en el mismo volumen (pp. 367-378).

1.1. Encina, la crítica y la poesía religiosa cancioneril: a modo de introducción

Conocemos cada vez mejor el contexto histórico y específicamente religioso en el que escribieron nuestros poetas del siglo XV; Keith Whinnom clarificó el panorama de la recepción literaria de determinados temas y motivos seminales como el franciscanismo evangélico, el interés por la materia pasional o el empleo del sermón como estrategia retórica en la poesía religiosa de la época de los Reyes Católicos¹⁴¹. Algunos trabajos de Alan Deyermond y de Cátedra han insistido precisamente en este punto, aquel en el que la técnica y la poética del sermón cuatrocentista se relacionan con textos poéticos y teatrales con singular eficacia literaria y performativa¹⁴². El reciente estudio del *Cancionero musical de Astudillo* por parte de Cátedra ha aportado nueva luz al difícil universo de los orígenes del teatro religioso castellano en la segunda mitad del XV y al contexto específico de la poesía conventual¹⁴³; además del generoso estudio sobre el contexto histórico y bibliográfico, el descubrimiento, análisis y edición de esta serie de textos nos ha mostrado un interesante cancionero religioso y devocional diseñado para el uso concreto de la comunidad de monjas clarisas de Santa María de Astudillo: poesía y teatro vuelven a mixtificarse de la mano del uso litúrgico y devoto de unos textos en el marco de una tradición que Cátedra llama cerrada por su aparente estado latente exclusivamente conventual.

Sin embargo, no tenemos todavía un panorama atinado acerca de la poesía religiosa cancioneril que atienda en su conjunto a los principales poetas y cancioneros que hicieron de lo religioso la materia de su poesía¹⁴⁴. Posiblemente parte del problema

¹⁴¹ K. Whinnom: "The supposed Sources of Inspiration of Spanish Fifteenth-Century Narrative Religious Verse", *Symposium*, 17 (1963), pp. 268-291 (publicado también en A. Deyermond, W. F. Hunter y J. T. Snow [eds.]: *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays by Keith Whinnom*, Exeter: University of Exeter Press, 1994, pp. 46-71); y también: "El origen de las comparaciones religiosas del Siglo de Oro: Mendoza, Montesino y Román", *Revista de Filología Española*, 46 (1963), pp. 263-285 (en *Medieval and Renaissance*, pp. 72-95).

¹⁴² Alan Deyermond: "The Sermon and its Uses in Medieval Castilian Literature", *La Corónica*, VIII (1979-80), pp. 126-145. Desde una óptica complementaria, P. Cátedra: "De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro" en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, pp. 6-35.

¹⁴³ P. Cátedra: *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 444), 2005.

¹⁴⁴ No hace mucho, dos grandes investigadores como Ana Rodado y Manuel Moreno prometieron un estudio de la poesía religiosa cancioneril del siglo XV, que finalmente no llevaron a cabo: "Las polémicas teológicas en los cancioneros", en A. Deyermond (ed.): *Proceedings of the tenth colloquium*, Londres: Queen Mary, Department of Hispanic Studies (PMHRS, 30) 2000, pp. 43-64; véase p. 43. No se me escapan las enormes dificultades que entraña tal estudio, de entrada por la gran abundancia de textos que caen bajo el marbete poesía religiosa cancioneril. Con todo, ese mismo trabajo de Moreno y Rodado

radique en una cuestión de enfoque metodológico: porque los principales asideros críticos de los que disponemos son o bien trabajos y ediciones de los principales poetas abiertamente religiosos como Fray Íñigo o Fray Ambrosio Montesino¹⁴⁵, o bien estudios muy meritorios de géneros próximos al entramado de cancioneril como, por ejemplo, la literatura pasional cuatrocentista (San Pedro, Eiximenis, Román, Padilla), el incipiente teatro litúrgico, la predicación, etc.¹⁴⁶. La crítica se ha movido, en general, en los límites de nuestro objeto de estudio (poesía religiosa y sermones, poesía religiosa y teatralidad, manejo de la Biblia, aspectos de la *religio amoris*, reflejos de las polémicas teológicas en los cancioneros, etc.) pero sin abordarlo monográficamente. Por eso todavía permanecen vigentes algunos aspectos del benemérito y solitario trabajo de Darbord en torno a la poesía religiosa entre los reinados de los Reyes Católicos y Felipe II; a pesar del mayor ámbito de su objeto de trabajo, su perspectiva no es la del estudio del itinerario cancioneril —como, por otra parte, se desprende del mismo título— sino, más bien, la del asedio a los principales autores religiosos del momento¹⁴⁷. Sí que tenía una aspiración más abarcadora para nuestro propósito la investigación doctoral de Jane Yvonne Tillier, que contiene importantes referencias sobre la poesía religiosa de cancionero en los cuatro capítulos en los que se fija¹⁴⁸: los salmos penitenciales, la Pasión¹⁴⁹, la materia mariana y los poemas sobre los novísimos. Con todo, su atención se dirige fundamentalmente al manejo de la materia religiosa en contextos lúdicos y cortesanos según los principios de la *religio amoris*, ampliamente difundida en nuestro

constituye un buen punto de partida. También lo es, con particular enfoque de los temas pasionales, el estudio más reciente de Olga Perotti: “La poesía religiosa en el *Cancionero general* de 1511”, en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV – XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 247-262.

¹⁴⁵ Ahí están las dos meritorias ediciones de Julio Rodríguez Puértolas: Fray Íñigo de Mendoza: *Cancionero*, Madrid: Clásicos Castellanos, 1968; y *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, Cuenca: Diputación Provincial, 1987.

¹⁴⁶ En la actualidad Maribel Toro dirige en la Universidad de Salamanca dos interesantes investigaciones sobre el *Retablo* de Padilla y el *Cancionero* de Juan de Luzón (1508) que tendrán un enfoque más ambicioso y abarcador y contribuirán a paliar esta escasez crítica.

¹⁴⁷ Uno de los méritos —y no el menor— de Darbord es haber realizado el primer trabajo sobre la poesía religiosa de Encina (M. Darbord: *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, París: Centre de Recherches de L’institut d’Etudes Hispaniques, 1965, pp. 233-252). A pesar de acusar el paso del tiempo, realiza un interesante acopio de textos que no llegó a llamar la atención de la crítica.

¹⁴⁸ J. Y. Tillier: *Religious Elements in Fifteenth-Century Spanish Cancioneros*, tesis inédita, Cambridge, 1985.

¹⁴⁹ Sí conservamos este capítulo en forma de un artículo de gran interés, J. Y. Tillier: “Passion Poetry in the *Cancioneros*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), pp. 65-78.

cancionero¹⁵⁰; este hecho, unido sobre todo a su condición inédita, nos ha privado a los investigadores del cancionero castellano de una interesante herramienta de trabajo¹⁵¹. Por otro lado, no deja de ser significativo el hecho de que Brian Dutton en la gran compilación de nuestra poesía cancioneril no recoja íntegramente la poesía religiosa de Encina, como hace con la mayor parte del *Cancionero* del salmantino, sino que se limite a numerar e identificar los textos y a citar los versos iniciales y finales; tal modo de proceder (comprensible y quizá disculpable, dada la extensión de los textos) podría justificarse, pero nos da un ejemplo más de ese menor aprecio que la crítica ha sentido por estas composiciones religiosas¹⁵². El hecho mismo de que no aparezcan editadas en el corpus de Dutton ha tenido como consecuencia, obviamente, su menor difusión y conocimiento¹⁵³.

Falta, pues, poner orden en la materia religiosa contenida en cancioneros como Baena, 11CG o LB1, entre los más conocidos. La dificultad estriba en que lo religioso suele aparecer muy disperso entre los poetas cancioneriles de las distintas generaciones; quiero decir que son pocos los poetas que presentan una sección de poesía religiosa en sus cancioneros de autor o que se dedican exclusivamente al cultivo de poesía religiosa cancioneril¹⁵⁴; esto simplificaría el objeto de estudio pero lo frecuente, como es sabido, es que compongan algunos textos de este carácter en el marco de una obra amatoria mucho más extensa; o bien que la poesía de materia religiosa se agaville sin mayor orden en una sección concreta —a menudo la inicial— de un cancionero misceláneo¹⁵⁵. Aquí radica, entre otros motivos, la singularidad de Juan del Encina, un poeta profesional dotado de una sólida formación teológica adquirida en el Estudio salmantino, que, beneficiándose de las ventajas del texto impreso, organizó su poesía religiosa en la primera sección de su propia compilación.

¹⁵⁰ Sobre este particular, véase el trabajo ejemplar de Francisco Crosas: “La *religio amoris* en la literatura medieval”, en F. Crosas (ed.): *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona: Eunsas, 2000, pp. 101-128.

¹⁵¹ Y a pesar de la verdadera explosión de trabajos sobre nuestra poesía cancioneril en los últimos años, ya han pasado otros veinte años desde la tesis de Tillier y cuarenta desde el trabajo monográfico de Darbord.

¹⁵² Véase B. Dutton: *El cancionero del siglo XV*, V, pp. 24-27.

¹⁵³ Para leerlas es preciso acudir a las ediciones de la obra completa de Encina, ya sea la de Rambaldo en Clásicos Castellanos o la de Pérez Priego, más reciente, en la Biblioteca Castro, la que empleo para mis citas de textos (la sección de textos religiosos abarca las pp. 33-183; sin embargo, emplearé la numeración de Dutton, más difundida, en lugar de la de Pérez Priego).

¹⁵⁴ Junto a Montesino habría que situar a Mosén Juan Tallante, clérigo del círculo valenciano de Hernando del Castillo cuya obra recogida en 11CG es exclusivamente religiosa (véanse algunos comentarios en M. Darbord: *La poésie religieuse*, pp. 264-273).

¹⁵⁵ Otra modalidad son los manuscritos, cancioneros o pliegos de materia exclusiva o predominantemente religiosa como el de Ramón de Llavía (86*RL).

Lo cierto es que la poesía religiosa de Encina, y en particular sus largas composiciones en coplas, se ha visto perjudicada por un prejuicio crítico firmemente asentado en nuestros estudios literarios (y que ha afectado algunos otros poetas contemporáneos de Encina): el juicio de su obra religiosa con arreglo a criterios poéticos y estéticos modernos, que lo (des)califican como poeta religioso falto de inspiración, erudito hasta la pesadez y repetitivo como pocos¹⁵⁶. Por suerte para Encina contamos ya con el sólido trabajo de San José Lera que rebate este prejuicio con sólidos argumentos¹⁵⁷:

La poesía religiosa de Encina nace con vocación de alarde técnico y no como vehículo de expresión de sentimientos, por lo que la valoración a la que ha sido sometida —aunque, insisto, coincidente en gustos con los propios— no deja de presentar un notable desenfoque.

Precisamente, explica San José Lera, los largos poemas de Encina muestran el principal interés del salmantino: mostrarse como un poeta culto, un humanista sabio y experto en el manejo del recurso más prestigioso de los sabios universitarios de su tiempo, la exégesis tipológica y bíblica. La abundancia de citas y el acopio de autoridades en la poesía religiosa no es síntoma de torpeza en el sentir sino prueba de una clara voluntad de situarse del lado de los expertos, de los escolares, algo que encaja a la perfección con las circunstancias de la compilación del propio *Cancionero* y con el hecho significativo de que esta poesía culta ocupe la prestigiosa posición inicial de su obra, justo después de los prólogos a los mecenas¹⁵⁸. No podemos olvidar, en este sentido, que las rúbricas de la poesía religiosa, y en general de toda su obra, revelan una calculada estrategia de acercamiento y búsqueda de protección hacia sus mecenas, los Reyes Católicos y, sobre todo, los Duques de Alba (como hemos visto), a quienes

¹⁵⁶ Lo encontramos expresado, de un modo u otro, desde Menéndez Pelayo hasta Rambaldo, pasando por Le Gentil o el propio Darbord: “Si l’inspiration paraît pauvre, le nombre des vers religieux, dans le *Cancionero* de 1496, est assez important” (M. Darbord: *La poésie religieuse*, p. 238).

¹⁵⁷ J. San José Lera: “Juan del Encina y los modelos exegeticos en la poesía religiosa del primer Renacimiento”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 182-204; la cita en p. 185. Véase el comienzo de este trabajo para un somero repaso por los prejuicios críticos a los que aludíamos en la nota anterior.

¹⁵⁸ En el *Prohemio a los Duques* explicará, refiriéndose a los motivos que le llevaron a la compilación de sus obras: “forçáronme también a ello los detractores y maldizientes que publicavan no se estender mi saber sino a cosas pastoriles y de poca autoridad” (Pérez Priego, pp. 26-27). La respuesta a los *maldizientes* que le tratan de ignorante será el formidable calado escolar de las extensas coplas religiosas; al lector moderno le pueden resultar “frías y académicas. Pero es que ni pudieron ni quisieron ser otra cosa”, como dice San José Lera (“Juan del Encina y los modelos exegeticos”, p. 196).

dedica el *Cancionero* entero y de quienes se muestra dependiente. En particular, las rúbricas de estas composiciones religiosas van dirigidas todas ellas a Doña Isabel de Zúñiga y Pimentel, Duquesa de Alba, que protegió con su patronazgo a nuestro poeta; Encina la calificará de devotísima y piadosa en extremo en las dedicatorias de las poesías religiosas y en el cuerpo de algunos poemas¹⁵⁹. Hay que tener presente, pues, el contexto histórico mismo en el que Encina escribió y publicó sus textos, en el marco del mecenazgo de los Duques de Alba, al que he aludido en el capítulo anterior. Esa perspectiva nos ayudará a comprender la voluntad de Encina de lucirse ante ellos y ante su público cortesano con textos religiosos particularmente eruditos. Lo cierto es que en un buen número de ocasiones el mecenazgo concreto de unos patronos es condición de posibilidad para la existencia de esta poesía religiosa cancioneril, al igual que para otros géneros cuatrocentistas¹⁶⁰.

1.2. La sección de poesía religiosa en 96JE (nn. 4-30)

Los textos religiosos de Encina aparecen precedidos de varios prólogos en prosa y del *Arte de poesía castellana*. En concreto, se trata de los prólogos dirigidos *A los muy poderosos y cristianísimos príncipes don Hernando y doña Isabel*, a quienes se dedica toda la compilación (fol. i), y el proemio *Al muy esclarecido y bien aventurado príncipe don Juan* (fol. ii); este último contiene la presentación del *Arte de poesía castellana* (fols. iii r-v v) a la que audimos. El cuarto texto en prosa también es de tipo prologal y va dirigido esta vez a los mecenas de Encina: *A los ilustres y muy maníficos señores don Fadrique de Toledo y doña Isabel Pementel* (fol. vi). Me interesa este diseño escalonado de los textos en prosa porque, como decía más arriba, sitúa las composiciones poéticas de Encina en un interesante marco propagandístico y social desde el punto de vista del apoyo obtenido por nuestro poeta de parte de sus principales mecenas: los Reyes, el

¹⁵⁹ Posiblemente el caso de Isabel de Zúñiga, hermana del célebre Juan de Zúñiga (último Gran Maestre de la poderosa orden de Alcántara), constituye un ejemplo más de esas mujeres nobles y ricas que devoraban la literatura religiosa: no es casual que ellas sean las destinatarias de un buen número de poesías religiosas, como atinadamente observa Miguel M. García-Bermejo: “Las destinatarias de la poesía cancioneril castellana pasional del siglo XV”, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 45 (2004), pp. 57-70. Véase el ejemplar trabajo de García-Bermejo para ver el fenómeno en su contexto con abundante bibliografía en torno a las lecturas de las mujeres de su tiempo.

¹⁶⁰ De ahí que resulte obligado el estudio de los mecenazgos nobiliarios y religiosos que hicieron posible la obra literaria de un buen número de escritores de su tiempo. A este propósito se dirigen respectivamente las investigaciones de Marina Núñez Bernal y Ainara Martín Herrán en el marco del proyecto “Literatura y sociedad en Castilla entre la Edad Media y el Renacimiento” que dirige en la Universidad Complutense el profesor Nicasio Salvador Miguel y del que formo parte.

príncipe Juan y los Duques de Alba¹⁶¹. Pero me interesa particularmente ahora porque esta red de protectores y mecenas, perfilada cuidadosamente por nuestro poeta, contribuye a entender la funcionalidad literaria de las extensas poesías religiosas de Encina, como ha explicado atinadamente San José Lera¹⁶². Sin llegar a detenernos en el contenido de los prólogos conviene no perder de vista el hecho de que constituyen, en cierto sentido, una presentación de las composiciones religiosas y que condicionan necesariamente su lectura, como veremos. Por lo demás, presentan un rasgo que será una constante de todo el *Cancionero* enciniano, pero que resulta aún más acusado precisamente por tratarse de los textos proemiales: el gran cuidado que se ha puesto en la compaginación de los folios¹⁶³. Así, cada prólogo ocupa respectivamente un folio (i, ii y vi) y presenta la rúbrica centrada en el encabezamiento; a su vez, el *Arte de poesía* se extiende por tres folios exactos (iii r.–v v.). Además, los cuatro textos utilizan letras capitulares en el inicio de cada párrafo y emplean espacios en blanco al final para hacer coincidir la siguiente sección con inicio de página. Me detengo en estos pormenores para subrayar el extremado cuidado formal que encontramos en el inicio de 96JE en general, y en la presentación de la poesía religiosa en particular. En efecto, el primero de los textos, *La Natividad de Nuestro Salvador* (fol. vii r), aparece después de un largo espacio en blanco que lo separa del prólogo a los Duques. La sección de poesía religiosa se extenderá entre los folios vii r. y xxx v.; son, pues, veintitrés folios completos del incunable enciniano para un total de veintisiete composiciones.

Cualquier lector del *Cancionero* de Encina comprenderá sin problema el criterio genérico ordenador que siguió el poeta salmantino a la hora de configurar esta sección. Porque dos son los tipos de textos, radicalmente distintos en todos los niveles, que nos encontramos entre estas veintisiete poesías: los primeros diez se corresponden con extensas composiciones en coplas de materia religiosa, teológica y litúrgica (nn. 4-13). La última de estas corresponde a un texto singular, moral y sermonario, las coplas de *Memento homo*; por su extensión debemos considerarlo el décimo texto en coplas octosilábicas, si bien he separado su estudio por su singularidad literaria. Los diecisiete

¹⁶¹ A pesar de esta abundancia de mecenas no hay ningún rastro adicional que nos permita establecer alguna vinculación concreta entre los Reyes Católicos y el poeta salmantino: no son ellos sus mecenas, como a veces se ha dicho, sino los Duques de Alba.

¹⁶² J. San José Lera: “Juan del Encina y los modelos exegéticos”. En este sentido, me parece sintomático el segundo verso de la primera composición religiosa, *La Natividad de Nuestro Salvador*, que ya cité más arriba: “se dar a conocer”. La poesía religiosa de Encina, como veremos, cumple esa función de alarde retórico que trata de sorprender, atraer y admirar a sus mecenas. Así debe ser comprendida y en esto tiene mucho que ver con sus textos no tan devotos.

¹⁶³ Véase la edición facsímil de E. Cotarelo (Madrid: Arco Libros, 1989), disponible en la red.

textos restantes son traducciones del latín de himnos y oraciones litúrgicas bien conocidas en la tradición devota. El metro elegido es también la copla, el metro fundamental para la poesía religiosa del XV. Sin embargo, las traducciones son textos mucho más breves; la descompensación que se da en 96JE es evidente: si las diez primeras composiciones de poesía religiosa ocupan dieciocho folios y medio (vii r.-xxvi r.), las diecisiete traducciones, mucho más breves, abarcan tan sólo cuatro folios y medio (xxvi v.-xxx v.). En cualquier caso, esta descripción sirve para justificar el estudio separado de ambos grupos de textos, así como para hacernos una idea del criterio organizador de Encina en la sección de poesía religiosa en su conjunto. Por otro lado, el final de la última traducción, la del *Regina celi letare* (n. 30), coincide, de acuerdo con la cuidada distribución del compaginador, con final de página; precisamente debajo de este texto encontramos un expresivo *Deo gratias*, que nos habla a las claras del final de esta dilatada sección inicial de 96JE. En efecto, en la página siguiente (fol. xxxi r.) da comienzo la sección de la *Translación de las Bucólicas de Virgilio* (xxxi r.-xlvi v.) con otro altisonante prólogo dirigido a los Reyes.

Muy posiblemente el diseño de esta estructura en la sección de poesía religiosa está en deuda con la práctica de algunos otros cancioneros religiosos o devotos del cuatrocientos castellano¹⁶⁴. No son muchos los cancioneros religiosos de autor, pero conste, al menos, la posible influencia de una *dispositio* como la que advertimos en los manuscritos de la poesía religiosa de Fernán Pérez de Guzmán, organizados por él mismo a mediados del siglo XV¹⁶⁵. Aunque nos movamos treinta años antes de la práctica enciniana sospecho que la disposición en dos grupos bien diferenciados (coplas doctrinales por un lado y oraciones y traducciones devotas, por otro) ya existe tanto en *Diversas virtudes y vicios*, las celebradísimas coplas morales del Señor de Batres, como

¹⁶⁴ Por ejemplo, es complejísima la estructura que planea Francisco de Ávila para su larguísimo poema sermonario sobre la muerte, *La vida y la muerte o vergel de discretos*, editado y estudiado con detalle por Cátedra (Madrid: Fundación Universitaria Española y Universidad Pontificia de Salamanca, 2000). Se trata de un impreso (Salamanca: Hans Gysser, 1508) que presenta algunos puntos de contacto con los poemas de muerte encinianos. En lo tocante a la cuestión de la organización de la sección religiosa de Encina, es interesante un comentario revelador de Cátedra: “No son pocos los cancioneros de los últimos decenios del siglo XV que hacen cuerpo en la historia religiosa con los libros litúrgicos o meditativos. Es cierto que esta afirmación requiere varias comprobaciones; una definitiva es la de la organización metódica de estas antología, que habría de estar de acuerdo con un ciclo litúrgico o temático” (p. 99). Exactamente esto, como veremos, es lo que traza Encina con la *dispositio* de sus poemas extensos.

¹⁶⁵ Véase el estudio y la edición de *Diversas virtudes y vicios*, la gran obra de filosofía moral del Señor de Batres, realizada por María Jesús Díez Garretas y María Wenceslada de Diego Lobejón: *Un cancionero para Alvar García de Santamaría. Diversas virtudes y vicios de Fernán Pérez de Guzmán*, Valladolid: Universidad, Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal, 2000. Véanse pp. 48-49 y 54-55 para un análisis de la *dispositio* de lo que podríamos llamar el cancionero religioso de Pérez de Guzmán. Las autoras editan un testimonio, el que se corresponde con el manuscrito que posiblemente regaló Fernán Pérez de Guzmán a Alvar García de Santamaría.

en los manuscritos posteriores con la poesía religiosa de Pérez de Guzmán. En efecto, encontramos un mismo diseño estructural: un prólogo inicial dirigido al destinatario de la compilación (en su caso coplas en verso dedicadas a Alvar García de Santamaría), a continuación las coplas de *Diversas virtudes y vicios* y algunos decires en torno a la Virgen y los santos. Y por último un conjunto de paráfrasis de varias oraciones como el Padrenuestro o el Avemaría, así como la *Oraçión a Nuestra Señora en fin de toda la obra*. Las diferencias con Encina son claras (por ejemplo el salmantino no hace paráfrasis sino que traduce casi literalmente, como veremos), pero se advierte un mismo esquema estructural: prólogo en primer lugar, coplas doctrinales a continuación y oraciones devotas al cierre¹⁶⁶.

Volviendo a la organización de lo devoto en Encina, lo cierto es que 96JE contiene algunas otras poesías religiosas que no forman parte de esta sección. En rigor, a este conjunto de veintisiete composiciones que abren el cancionero enciniano deberíamos denominarlo con más propiedad poesía religiosa *en coplas*: en las respectivas secciones del *Cancionero* no faltan composiciones de índole religiosa¹⁶⁷. En concreto, incluso dejando de lado algunos textos morales y consolatorios en los que la inspiración religiosa es patente, he contabilizado otras trece composiciones religiosas distribuidas en otras secciones de su *Cancionero* distintas de la inicial: una canción (“Tu sagrado advenimiento” n. 88) en la sección de canciones, ocho textos en la sección de romances y canciones con sus deshechas (nn. 110-114D) y los respectivos dos villancicos iniciales de la sección de villancicos y de villancicos pastoriles¹⁶⁸. Hay, pues, una cierta jerarquía de géneros que se convierte así en el criterio organizador adecuado para ubicar oportunamente cada una de las composiciones religiosas en su lugar: la sección inicial de 96JE quedó integrada únicamente por las extensas coplas teológicas en primer lugar y las traducciones de oraciones e himnos a continuación. En cualquier caso, el corpus total asciende a cuarenta composiciones sin tener en cuenta ni el teatro, ni las poesías religiosas que compuso después de 1496, ni algunos textos mixtos del *Cancionero* que

¹⁶⁶ Pérez de Guzmán llega a escribir un *Ultílogo* en coplas dedicado igualmente a Alvar García de Santa María. No hay tal cosa en la obra de Encina (como tampoco una *oración en fin de toda la obra*) porque, obviamente, en el caso del poeta salmantino el cancionero no se cierra con lo religioso sino que continúa con los demás géneros y materias. Su propósito es más amplio: lo devoto no es más que el comienzo.

¹⁶⁷ Por cierto que esta práctica de Encina (coplas religiosas al principio y luego canciones o villancicos del mismo tipo en las secciones respectivas) es la misma que sigue Hernando del Castillo en su ordenación de 11CG: muy posiblemente se valió de la *dispositio* de 96JE, en este como en otros aspectos que veremos, para ordenar la gran compilación de poesía cortesana.

¹⁶⁸ Se trata de “—Dime, zagal, ¿qué has avido” (n. 150) y “Anda acá, pastor” (n. 151), sobre los que me extiendo más adelante, en el capítulo sexto. Véanse también los capítulos respectivos de canciones y romances con sus deshechas, donde abordo los citados testimonios de poesía religiosa de 96JE.

entiendo antes como morales o filosóficos que como propiamente religiosos. La de Encina es, pues, una dedicación a la materia religiosa como pocos poetas cortesanos de la tradición cancioneril. Su inclinación por este tipo de composiciones y la extraordinaria habilidad con que maneja motivos religiosos y litúrgicos, así como tópicos teológicos y catequéticos, lo singulariza en el panorama de poetas de su tiempo.

1.3. Tabla de numeración y primeros versos

Presento a continuación una tabla con la numeración ID del corpus de Dutton para cada uno de los veintisiete textos que voy a estudiar¹⁶⁹. Transcribo igualmente la rúbrica completa de cada texto, así como el verso inicial de las composiciones. Considero que pueden ser informaciones de utilidad no sólo para simplificar las citas sino también para realizar un primer acercamiento al corpus completo.

ID	nº	Rúbrica	Primer verso (nº de versos)
I) Coplas de materia teológica y litúrgica			
4403	4	<i>La Natividad de Nuestro Salvador a la Ilustre y muy Manífica Señora Doña Isabel Pementel, Duquesa de Alva, Marquesa de Coria, etc. Comiença la Natividad de Nuestro Salvador, trovada por Juan del Enzina</i>	“Mi desseoso servir” (900)
4404	5	<i>La fiesta de los tres Reyes Magos a la Ilustre y muy Manífica Señora Doña Isabel Pementel, Duquesa de Alva, Marquesa de Coria, etc. Comiença la fiesta de los tres Reyes Magos, trovada por Juan del Enzina</i>	“Vuestra ilustre señoría” (260)
4405	6	<i>Juan del Enzina a la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la muerte y pasión de su precioso Hijo</i>	“Bendita Virgen preciosa” (108)
4406	7	<i>Juan del Enzina al crucifixo</i>	“Árbor de fruto precioso” (96)
4407	8	<i>La fiesta de la Resurrección a la Ilustre y muy Manífica Señora Doña Isabel Pementel, Duquesa de Alva, Marquesa de Coria, etc. Comiença la fiesta de la Resurrección, trovada por Juan del Enzina</i>	“La poca fuerça y poder” (450)
4408	9	<i>La fiesta de la Asunción a la Ilustre y muy Manífica Señora Doña Isabel Pementel, Duquesa</i>	“Si de mí no conociera” (900)

¹⁶⁹ Para la numeración sigo a Dutton. Como siempre, citaré los textos y las rúbricas por la edición de Pérez Priego.

de Alva, Marquesa de Coria, etc. Comiença la fiesta de la Assunción de Nuestra Señora, por Juan del Enzina

6961	10	<i>Juan del Enzina, en alabança y loor de la gloriosa Reina de los cielos</i>	“Quien navega por el mar” (96)
4409	11	<i>Juan del Enzina, en loor de una iglesia de Nuestra Señora nuevamente edificada en un lugar que se dize Villueruela, en el obispado de Salamanca, llamada Sancta María la Alta, adonde son otorgados grandes perdones en ciertas fiestas del año</i>	“Las cosas dinas de gloria” (200)
4410	12	<i>Juan del Enzina, en alabança de una iglesia de Nuestra Señora, nuevamente edificada en un lugar que se dize San Pedro de la Tarza, en el obispado de Çamora, llamada Santa María de la Bóveda, adonde son otorgadas grandes indulgencias en ciertas fiestas del año</i>	“Busque qualquier pecador” (216)
4411	13	<i>Memento homo quia cinis es et in cinerem reverteris. Juan del Enzina</i>	“Acuerda, desacordado” (270)

II) Traducciones de oraciones e himnos

4412 S 4411	14	<i>Quicumque vult salvus, etc.</i>	“Qualquiera que quiere ser” (180)
4413 S 4411	15	<i>Miserere mei Deus, etc.</i>	“Duélete, Señor, de mí” (80)
4414 S 4411	16	<i>Benedictus Dominus Deus Israel, etc.</i>	“Bendito Dios de Israel” (48)
4415 S 4411	17	<i>Magnificat anima mea, etc.</i>	“La mi ánima engrandece” (40)
4416 S 4411	18	<i>Nunc dimittis, etc.</i>	“Agora ya cumpliste” (24)
4417 S 4411	19	<i>Ave maris stella, etc.</i>	“Dios te salve, clara estrella” (56)
4418 S 4411	20	<i>Quem terra pontus, etc.</i>	“A quien tierra, cielos, mar” (32)
4419 S 4411	21	<i>O gloriosa Domina, etc.</i>	“¡O gloriosa Señora” (24)
4420 S 4411	22	<i>Memento, salutis auctor, etc.</i>	“Acuérdate qu’ es verdad” (24)
4421 S 4411	23	<i>Vexilla regis, etc.</i>	“Ya la bandera parece” (64)
4422 S 4411	24	<i>Te Deum laudamus, etc.</i>	“A ti, Señor, alabamos” (110)
4423 S 4411	25	<i>Gloria in excelsis Deo, etc.</i>	“Gloria sea allá en el cielo” (45)
4424 S 4411	26	<i>Pater noster, etc.</i>	“Padre nuestro, tú que estás” (18)
4425 S 4411	27	<i>Ave Maria, etc.</i>	“Que te salve Dios te digo” (10)
4426 S 4411	28	<i>Credo in Deum, etc.</i>	“Creo en Dios muy glorioso” (50)
4427 S 4411	29	<i>Salve Regina, etc.</i>	“¡Dios te salve, Reina, que eres” (36)
4428 S 4411	30	<i>Regina celi letare, etc.</i>	“Goza tú, Reina del cielo” (10)

2. COPLAS DE MATERIA TEOLÓGICA Y LITÚRGICA

2.1. El ciclo de las grandes fiestas

Una mirada detenida a las primeras seis composiciones de esta sección revela algo que ya hemos observado en el diseño general de toda la serie: una cuidada ordenación, que hay que atribuir al calculado diseño del poeta salmantino. El mero repaso de las rúbricas muestra que Encina ha optado por una organización cronológica de acuerdo con el calendario de algunas de las principales fiestas de la liturgia cristiana: en primer lugar encontramos las dedicadas a Navidad y Epifanía y, a continuación, los textos de la Pasión y Resurrección, para cerrar el ciclo con la fiesta de la Virgen de agosto, la Asunción. Independientemente de la extensión de cada texto y de la fecha concreta de redacción y composición (algo difícil de determinar), el plan organizativo del poeta salmantino resulta diáfano. Los textos pudieron ser compuestos para conmemorar cada una de las fiestas en algún momento concreto entre los años 1492 y 1496. Los estudiosos de la cronología del teatro de Encina contenido en el *Cancionero* del 96 han observado un plan concreto de representación que parece corresponderse con el recorrido cíclico de un año¹⁷⁰, aprovechando quizá las conmemoraciones festivas del palacio de los Duques de Alba; es posible que esta peculiar organización de los textos religiosos se relacione con un ciclo celebrativo similar de tipo religioso. En cualquier caso, interesa resaltar la voluntad de Encina de configurar un cierto ciclo de composiciones: lo prueba tanto la ordenación litúrgica de estos poemas como la idéntica extensión (100 coplas, 900 versos) de los dos textos que abren y cierran la serie, *La Natividad del Salvador* (n. 4) y *La fiesta de la Asunción* (n. 9)¹⁷¹.

¹⁷⁰ Véase Monique de Lope: *Le savoir et ses Représentations. Théâtre de Juan del Encina (1492-1514)*, Montpellier: Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques, 1992, pp. 52-55.

¹⁷¹ Esta descripción cuadra con otra conjetura de Pedro Cátedra en su edición de *La vida y la muerte*, el extenso sermón en verso acerca de la muerte, obra del franciscano Francisco de Ávila que cité más arriba: “Son muchas, sin embargo, las ocasiones en las que se puede comprobar que cancioneros mayores contienen secciones —me atrevería a decir *cancioneros menores*— que por sus temas, organización litúrgica o metódica parecen haber sido antes ‘libro’ independiente” (pp. 99-100); no tengo datos para demostrar la circulación independiente de las coplas religiosas de Encina como “cancionero menor”, pero la *dispositio* litúrgica de esta sección es inequívoca. Por cierto que Cátedra precisa que en 1489 don Fadrique Álvarez de Toledo refundó el convento franciscano de Alba de Tormes, donde muy posiblemente vivió una década después Fray Francisco de Ávila. Lo interesante es que este dato facilita un anclaje histórico bastante convincente acerca del franciscanismo propio de algunos textos religiosos de Encina, quien servía al Duque de Alba: sus textos contemplativos no eran, pues, extraños a las simpatías religiosas de sus propios mecenas (simpatías que, sobra decirlo, compartían con la propia reina).

2.1.1. Navidad y Reyes Magos (nn. 4 y 5).

La extensa composición dedicada a *La natividad de Nuestro Salvador* (n. 4) consta de cien coplas de arte menor integradas por una quintilla y una redondilla: son, pues, novecientos versos para una composición que, obviamente, es mucho más que una tónica recreación de los motivos evangélicos navideños. Dada la extensión del texto me ha parecido apropiado elaborar un pequeño esquema sinóptico que permita hacernos una idea de su contenido y de su organización interna; para mayor comodidad, he optado por disponerlo numerando entre paréntesis el número respectivo de las cien coplas:

- I. Introducción (tópicos de modestia): (1-4)
Invocación al Salvador (5)
- II. Narración del Nacimiento (6-12)
 - Transición: oy... oy (8-13)
- III. Introducción a la sección teológica (14-83): Cristo, Adán segundo, mediador y redentor (14-16)
 - Transición: oy (17)
- IV. Sección de teología mariana (18-29)
 - i. Cuerpo limpio e incorrupto (18-24)
 - ii. Saber de María (25)
 - iii. Fuente de gracias (26)
 - iv. Exaltación por los ángeles (28-29)
 - Transición: oy (30-31)
- V. Sección de teología eucarística: Cristo, pan de vida (32-35)
 - Transición: oy... oy (36-38)
- VI. Sección teología de la Encarnación: tipología bíblica (39-83)
 - i. Programa (39-40): ángeles, patriarcas, profetas...
 - ii. Caída de los ángeles y de los primeros padres (41-43)
 - iii. Patriarcas: Abel, Noé, Abraham, Jacob, José (44-57)
 - iv. Profetas: Moisés, David, Salomón, Isaías, Daniel... (58-65)
 - v. Judíos justos del Nuevo Testamento: pastores, Simeón, Ana, Zacarías (66-68)
 - vi. Apóstoles (69)
 - vii. Paganos: Sibilas, un romano gentil, Reyes Magos (70-82)
 - viii. Cristianos (83)

- VII. Maravillas de la noche de Navidad: tres soles, nueva luz... (84-87)
 - Transición: oy... oy (88-89)
- VIII. Recapitulación tipológica final (90-94): Cristo, plenitud del Antiguo Testamento
- IX. Final: exaltación de la Cruz: significado redentor de la Navidad (95-100)

Como puede verse por este recorrido esquemático, los tópicos de modestia iniciales, así como la narración del Nacimiento de acuerdo con el texto evangélico (coplas 6-12) apenas ocupan una parte mínima. Contamos con una sólida explicación del andamiaje retórico y teológico de este texto por parte de San José Lera, que me exime de hacer un nuevo acopio de textos para mostrar la importancia de los elementos tipológicos y bíblicos que recorren la composición¹⁷². La materia estrictamente navideña aparece en el relato inicial (“Ya que el tiempo se viniese / del nacimiento del Justo, / mandava César Augusto / todo el mundo se escribiese”, copla 7, vv. 55-58) y se retoma al final en el relato de los prodigios y maravillas que tuvieron lugar en la Nochebuena, como la aparición de tres soles fundidos en uno, en evidente referencia trinitaria (“tres soles aparecieron / y en uno se convirtieron”, 84, vv. 754-755), o la compasión y adoración de plantas, ídolos y animales, un motivo consagrado por la literatura apócrifa: “las viñas bálsamo dieron, / las estatuas se cayeron, / los ídolos se quebraron, / los animales sintieron, / su Criador conocieron / y nacido le adoraron” (88, vv. 778-783). Pero el cuerpo principal de la composición (coplas 18-83) pone en juego todo un conjunto de desarrollos teológicos y espirituales de evidente factura académica: sólo una persona dotada de una completa formación teológica como la impartida en la Universidad salmantina pudo realizar tal acopio de materiales. Puestos a poner orden en esta exposición de sabiduría doctrinal, he distinguido tres materias en las que abunda Encina: la teología sobre la Virgen María (coplas 18-29), la teología eucarística¹⁷³ (32-35) y, por supuesto, la teología *De Incarnatione* (39-83), la parte más extensa, para la cual es constante el recurso a la cita bíblica y a las figuras tipológicas del Antiguo Testamento siguiendo el principal patrón de la exégesis bíblica universitaria. Es interesante notar cómo Encina procede en esta larga sección de tipología y citas bíblicas

¹⁷² J. San José Lera: “Juan del Encina y los modelos exegeticos”, pp. 197-201. San José Lera se fija en el significado simbólico que tienen dos números perfectos en la cosmovisión cristiana: el nueve y el diez; la estrofa elegida consta de nueve versos y el número total de ellos es 900. Una muestra más de la esmerada atención de Encina a la organización y distribución (incluso numérica) de sus composiciones.

¹⁷³ Para la conexión del ciclo navideño con el pan y otros motivos eucarísticos, presentes, por ejemplo en el *Cancionero musical de Astudillo*, en Juan Álvarez Gato y, en general, en la tradición de literatura meditativa, véase P. Cátedra: *Liturgia, poesía y teatro*, pp. 500-505.

con un orden establecido o más bien siguiendo un plan concreto que la misma copla 39 (la que inicia la materia *De Incarnatione*) traza claramente:

Aquesta gloria gozaron / angélicas criaturas, / patriarcas en figuras, / profetas
profetizaron, / esta gloria predicaron / apóstolos y la vieron, / los judíos la esperaron, /
gentiles la barruntaron, / los cristianos la creyeron. (39, vv. 343-351)

El compendio de *historia salutis* y autoridades bíblicas (citadas puntualmente en los márgenes del impreso) que sigue a continuación obedece, pues, a un cierto plan trazado por Encina¹⁷⁴. Obviamente las referencias bíblicas pertenecen a la tradición de la Iglesia y no es difícil encontrarlas en composiciones de similares vuelos o en los oficios navideños de la Liturgia de las Horas; se trata de los relatos de Abel, Noé y los distintos Patriarcas narrados en el Génesis (44-45, 50-53) o en el Éxodo (59), las profecías mesiánicas de Isaías, Jeremías, Ezequiel, Daniel y Ageo (63-64), los capítulos iniciales de los evangelistas Lucas y Juan (66-69), etc. El acopio de textos es abundante, pero interesa subrayar cómo los notables conocimientos bíblicos de que hace gala Encina van de la mano con una particular sabiduría litúrgica¹⁷⁵; así, cuando alude a la historia de José, copero del Faraón egipcio, menciona el “sueño que vio en visión / de la vid con tres provenas” (54, vv. 485-486), que aludían a los tres días que le quedaban aún en prisión; la glosa de Encina va más allá:

El que mirar lo procura / hallará que por razón / tres días tres tiempos son: / tiempo de ley
de natura, / tiempo de ley de escritura / y tiempo de ley de gracia, / y estos tres tiempos
figura / nuestra Iglesia, con dulçura, / en tres missas que oy se espacia (56, vv. 496-504).

Me interesa no ya la aparición del término clave en la argumentación tipológica (‘figura’, v. 502), sino esta particular pedagogía teológica acerca de las tres edades de la historia de la salvación fundida con la explicación tipológica de cuño litúrgico: esa particular arquitectura tripartita figurada en el sueño de José se corresponde con las tres

¹⁷⁴ “Encina procede par allusions at sans beaucoup d’ordre, mais il est vraiment l’écho sonore de la poésie allégorique de son temps” dice Darbord sobre esta composición (M. Darbord: *La poésie religieuse*, p. 245); posiblemente sea cierta esa influencia de la poesía alegórica de su tiempo, pero no podemos estar de acuerdo con el supuesto desorden del poema enciniano: el propio esquema que he apuntado al principio revela un diseño doctrinal y compositivo bastante evidente.

¹⁷⁵ Sobre el manejo de la Biblia por parte de Encina véanse las consideraciones del maestro Alan Deyermond, que atiende, principalmente, a la *Trivagia*: “La Biblia en la poesía de Juan del Encina” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 55-68.

misas que la Iglesia —en una práctica que se mantiene hasta hoy— autoriza a celebrar a los sacerdotes en el día de Navidad. Como digo, parece escucharse aquí el eco, diría que casi mnemotécnico, de una cierta explicación teológica y universitaria trazada con indudable voluntad pedagógica. En otra ocasión, ya hacia el final, al hilo de la glosa en torno al manido binomio luz-Cruz de la liturgia de Navidad encontramos una explicación de similares características que sirve para rematar la composición:

Nos libró de perdimiento, / fue su Cruz nuestra vitoria. // Tras esta seña guíemos / porque andemos siempre en luz, / con el sino de la Cruz / en la frente nos sinemos, / en los hombros la llevemos / para vencer la pelea, / en las manos la tomemos / porque al demonio espantemos / cada y quando que nos vea. (96-97, vv. 863-873)

Nuevamente Encina manifiesta poseer el bagaje de una cierta pedagogía litúrgica y sermonaria al servicio de la teología; esta vez, para exponer la teología de la Cruz ensaya una explicación del sencillo acto litúrgico de signarse y de la costumbre piadosa de llevar un crucifijo. Por lo demás, hay otro elemento constitutivo del texto enciniano que manifiesta un evidente anclaje litúrgico. En mi organización del poema mostrada más arriba señalé aquellos momentos en los cuales se produce una pausa o transición en la exposición de los distintos desarrollos teológicos: se trata de estrofas de transición que aparecen siempre recorridas por una anáfora de la partícula temporal ‘oy’, que contribuye así a estructurar toda la composición. He contabilizado cinco secciones distintas en las que esa partícula cumple esa función estructural de modo explícito. No parece casual que ese conjunto de coplas de transición adopten un tono oracional y más afectivo, en contraste con la densa elaboración escolar:

Oy una virgen donzella / parió todo nuestro bien, / oy ha nacido en Belén / el claro sol de la estrella, / oy se pierde la querella / que del mundo estaba dada, / oy se cubre nuestra mella, / oy se amata la centella / que estaba muy abrasada. (13, vv. 109-117).

Estas coplas estructuradas en torno a la anáfora cumplen así la función de transición o pausa en el seno de la extensa composición, pero al mismo tiempo y precisamente por su anclaje litúrgico, contribuyen a hacer presente al lector o espectador lo que constituye la esencia misma de la actualización litúrgica: lo mencionado no son recuerdos o narraciones del pasado sino que mediante la virtualidad de la celebración hacen presente los acontecimientos centrales de la Redención. Como es sabido, la apelación al presente

(al hoy, a esta noche, esta conmemoración) es característico de la celebración del misterio cristiano en la liturgia eucarística. Con esta calculada alternancia de coplas teológicas y afectivas Encina persigue sostener un mismo hilo conductor en torno a la alegría en presente conmemorada por la fiesta litúrgica de la Natividad de Jesucristo (“Oy el sol de la verdad / en este mundo nació / y en las tinieblas entró / oy la lumbre y claridad”, 88, vv. 784-787) que se entrevera hábilmente en el seno de otras partes más teológicas, escolares y elaboradas.

En varias ocasiones se separa Encina de las autoridades bíblicas y del razonamiento tipológico. Por ejemplo, las diez coplas que dedica a las profecías de las doce Sibilas (nn. 71-80) no pueden proceder, obviamente, de una fuente escriturística; en el margen del texto cita como referencia la segunda parte de la *Summa Theologiae* de Santo Tomás de Aquino. En efecto, Santo Tomás menciona a las Sibilas en la cuestión sobre el acto de fe (cuestión II, artículo VII, como precisa la rúbrica marginal), pero tan sólo da el nombre de la más célebre, Eritrea. Encina ha debido de bucear en alguna otra fuente, quizá relacionada con el drama litúrgico del *Ordo prophetarum* que se celebraba con ocasión de la fiesta de Navidad; en él un desfile de profetas con sus respectivas profecías, como en la composición de Encina, daba paso al canto de la sibila. Lo cierto es que tal drama litúrgico apenas se difundió, por lo que sabemos, en la Castilla medieval¹⁷⁶. A continuación de las profecías sibilinas aparece una copla en cuyo margen se nos vuelve a remitir a Santo Tomás, en el mismo *locus* de la *Summa* que el texto de las sibilas; la copla dice:

Y aun hállase en la escritura / de aquella romana estoria / ver un gentil esta gloria / desta
encarnación tan pura, / que abriendo su sepultura / conocieron su deseo, / halláronle una
letura: / “Cristo tomará natura / de la Virgen y en él creo”. (81, vv. 721-729)

La leyenda piadosa está tomada, en efecto, directamente de Santo Tomás, que la refiere al final de la última respuesta del artículo VII. Encina da como escritura sagrada lo que no deja de ser un texto de un Doctor de la Iglesia, el más conspicuo, eso sí (“Y aun hállase en la escritura”, v. 721). Hasta ese punto llegaba el prestigio de Santo

¹⁷⁶ Véase Karl Young: *The Drama of the Medieval Church*, Oxford: University Press, 1933, vol. II, pp. 13-171. Y también los comentarios y traducciones del canto de la Sibila de Eva Castro: *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, Barcelona: Crítica, 1997, pp. 275-301. Es posible que Encina maneje directamente un texto de Lactancio (*Divinae institutiones*, I, VI), apologista cristiano del siglo IV, que cita los nombres de diez sibilas en el mismo orden que nuestro autor. Quedaría por determinar de dónde proceden las sibilas Europa y Agripa citadas por Encina tras la serie de diez.

Tomás, que era enseñado y explicado con detalle en la Facultad de Teología del Estudio de Salamanca. Encina manejó, pues, la *Summa Theologiae*, aunque en esta ocasión optó significativamente por citar una leyenda o anécdota piadosa de las pocas que el Doctor Angélico incorpora y sin entrar en aspectos de mayor calado teológico.

Un último aspecto de esta composición que me resulta enormemente revelador es el posible uso que Encina dio a estos novecientos versos en el marco de su obra teatral¹⁷⁷. En concreto, en la primera de sus obras dramáticas, representada en la noche de Navidad, encontramos una expresiva rúbrica: se dice que el pastor Juan *en nombre de Juan del Encina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa*. Como dije más arriba, no dudo de que el propio Encina entregaría en mano a Doña Isabel un texto de materia religiosa y navideña muy concreto: esta primera composición poética del *Cancionero* de Encina que venimos comentando. Y no puede ser casual que la misma composición, manuscrita o impresa, constituyera un regalo material para sus mecenas; Encina trabaja cuidadosamente todo lo relacionado con el diseño, organización y ordenación de las composiciones que integran su obra: el primer texto poético y el último dramático se dan la mano y revelan un calculado proyecto vital y literario, pues aspira a ganarse la protección de los Duques mediante la compilación material y el regalo de su propio *Cancionero*¹⁷⁸. Lo cierto es que el segundo de los novecientos versos de que consta este texto trae la finalidad que se propone el poeta con su composición: “se dar a conocer” (1, v. 2), el mismo objetivo general que todo el conjunto de composiciones prologales de Encina en las que aparecen citados los Duques. La cuestión tiene su interés porque redundo, una vez más, en la lectura que hemos de hacer de la poesía religiosa enciniana, de acuerdo con la propuesta de San José Lera: “Encina se comporta como un humanista al uso en busca de prestigio”¹⁷⁹. Por otra vía, llamémosla performativa (la entrega material de sus textos a su protectora), el salmantino trata de prestigiar su arte literario: entregar en mano a su patrona su obra lírica se sitúa, pues, en un nivel intencional similar al que entraña recurrir a la ardua poesía docta plagada de doctrina y tipología bíblica. Convendrá no perder de vista esta pauta si queremos acercarnos con tino a las restantes coplas religiosas de nuestro poeta.

¹⁷⁷ Utilizo el término uso tal y como lo entiende Pedro Cátedra en obras como *Liturgia, poesía y teatro*. Usar o consumir un texto es leerlo, representarlo, apropiarse de él, a menudo en un contexto genérico distinto del originario, aunque no necesariamente.

¹⁷⁸ Sobre este particular, véase mi trabajo “Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)”, ponencia leída en el XVIII Colloquium (28-29 junio de 2007), Londres: Queen Mary, en prensa.

¹⁷⁹ J. San José Lera: “Juan del Encina y los modelos exegéticos”, p. 187.

El texto que sigue a *La Natividad de Nuestro Salvador* se enmarca igualmente en el ciclo celebrativo de Navidad; se trata de *La fiesta de los tres Reyes Magos* (n. 5), un texto más breve y de distinta inspiración literaria que el anterior. Las diferencias vienen dadas por la menor extensión del texto de la Epifanía (son 26 coplas de diez versos cada una) y por el tono meditativo y devoto de la composición, mucho más próximo al cristocentrismo franciscano y a la meditación evangélica que al tono profesoral y erudito del largo poema precedente. El desglose por coplas del contenido de *La fiesta de los tres Reyes Magos* puede servirnos para advertir, de entrada, esa inspiración distinta:

- 1-2: introducción y dedicatoria a la Duquesa
- 3: invocación a los Reyes Magos
- 4-7: narración de la puesta en camino; interpretación moral
- 8-11: narración de la llegada a Jerusalén
- 12: invocación crítica de Herodes
- 13: invocación a Jesús Niño
- 14-16: narración del camino con la estrella hasta el portal
- 17-20: narración de la adoración y dones de los Magos
- 21-22: vuelta por otro camino de los Magos; interpretación moral
- 23-25: contemplación de los sentimientos de María
- 26: final: alabanza de los Magos

En las dos primeras mudanzas encontramos una información de interés que vuelve a conectar el texto con las circunstancias históricas de su producción o uso; en esta ocasión son mucho más claras porque la copla inicial resulta diáfana:

Vuestra ilustre señoría, / que tiene gran devoción / en la fiesta deste día / de la santa Epifanía, / con mucha causa y razón, / esta breve colación / reciba de mí siquiera, / pues el real coraçon / de vuestra gran perfección / en esta fiesta se esmera. (vv. 1-10).

Parece que Doña Isabel Pimentel era, pues, particularmente devota de la fiesta de la Epifanía. Por alguna otra referencia en el seno de 96JE creo que no se trata de un tópico literario, sino que realmente la Duquesa de Alba gustaba de esta fiesta y, quizá, de la parafernalia cortesana en forma de regalos y celebraciones varias que llevaría consigo¹⁸⁰

¹⁸⁰ Sospecho que la siguiente canción de 96JE alude también a Doña Isabel, aunque la rúbrica vele el nombre: “*Canción a una dama el día de los Reyes*: Aunque tal día soléis / dar mercedes beneficios, / yo

(nótese que la rúbrica habla de *La fiesta de los tres Reyes Magos*). En cualquier caso, no veo por qué no vamos a creer al autor en esta primera copla cuando sabemos, por lo dicho más arriba, que entregó en mano una suerte de compilación de su cancionero (¿manuscrita, quizá?) a sus mecenas el día de Navidad en que se representó la obra dramática que ocupa el primer lugar de 96JE; de modo que topamos con la más que posible circunstancia concreta de la composición y utilización de este texto: los versos “esta breve colación / reciba de mí siquiera” contienen una referencia en segunda persona que muy bien podrían referirse igualmente a una entrega material del texto. O quizá más bien debamos pensar en una lectura pública en el día de la Epifanía a la que asistiría Doña Isabel de Zúñiga; sospecho que ambas cosas no serían incompatibles y que tenemos aquí un nuevo ejemplo de lectura y uso de unos textos en un marco cortesano bien definido, con las particularidades del anclaje litúrgico y de ese servicio a sus patrones que presentan algunas obras del *Cancionero* de Encina. La materia religiosa, como estamos viendo, resulta particularmente adecuada para ese singular intercambio entre mecenas y poeta¹⁸¹.

En cuanto al texto mismo de *La fiesta de los tres Reyes Magos*, interesa resaltar algunos aspectos de relieve en su organización. Por ejemplo, el cuidado equilibrio entre las coplas narrativas, que siguen claramente el capítulo II del evangelio de San Mateo como fuente única, y las exclamaciones líricas y devotas que funcionan como corolarios y pequeñas pausas en el relato bíblico:

La estrella que los guió, / después que a Belén llegaron, / sobre una casa paró, / y allí desapareció, / y ellos allí se apearon; / como en el portal entraron / lleno de gran resplandor / mucho se maravillaron, / allí la Virgen hallaron / y, en brazos, al Salvador. // En aquel pobre portal / hallaron tan gran riqueza, / a tan gran Rey celestial / y a su Madre virginal, / más limpia que la limpieza. / ¡O tú, divinal grandeza, / que te quesiste vestir / de pobre naturaleza / y venir a tal pobreza / por el mundo redemir! (vv. 141-160)

no pido que me deis, / que me deis, mas que toméis / y recibáis mis servicios. // Mis servicios recibiendo / son mercedes que recibo; / yo recibo, pues, sirviendo: / quanto más bivo muriendo / tanto más muriendo bivo. / Si mis servicios queréis, / no quiero más beneficios / ni que más galardoneís; / con esto me pagaréis, / que recibáis mis servicios” (96JE-97). La estudio con detalle en el capítulo dedicado a las canciones. Por otro lado había tradición en las cortes nobiliarias cuatrocentista de celebrar la fiesta de la Epifanía con riqueza, como demuestra un repaso a la crónica del Condestable Lucas de Iranzo (ed. Juan Cuevas Mata *et alii*, Jaén: Universidad / Ayuntamiento, 2001).

¹⁸¹ Parece obligado volver a citar en este punto el trabajo de García- Bermejo: “Las dedicatorias de la poesía cancioneril castellana pasional del siglo XV”, así como el amplio panorama de Cátedra y Rojo en torno a la lectura de mujeres en el siglo siguiente, Pedro Cátedra y Anastasio Rojo: *Bibliotecas y libros de mujeres (siglo XVI)*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

Como vemos, el relato de Mateo (2, 1-12) se sigue con libertad, dejando abierta la posibilidad a esa contemplación de la vida de Cristo, como sugería la espiritualidad franciscana de su tiempo; precisamente las exclamaciones devotas, con su inspiración típicamente sermonaria y su tono de meditación, contribuyen a hacer de estos versos verdadera materia de oración¹⁸². No quiero decir que tuvieran ocasionalmente una utilidad o empleo litúrgicos (algo difícil de precisar con los datos que tenemos), pero parece evidente que este texto se alinea con las corrientes de espiritualidad próximas al franciscanismo cristocéntrico que triunfaron en Castilla y produjeron obras que se leyeron con fruición y apasionado fervor en cortes y conventos de su tiempo, como nos ha mostrado Cátedra¹⁸³. Debe notarse la utilidad que Encina concede a las rúbricas internas en lo tocante a la organización de estas coplas. En concreto, la rúbrica *Prossigue*, que en la composición anterior era empleada de un modo bastante arbitrario, aparece aquí siempre tras alguno de esos excursos en forma de exclamaciones, comparaciones o aplicaciones morales que se distribuyen en el texto interrumpiendo el relato evangélico (así, en las coplas 5-6, 7-8, 13-14, 16-17, 20-21, 22-23). Así, por ejemplo:

¡O Divina Providencia / que tan reales varones, / alexados y en ausencia, / los traxiste en
tu presencia / a adorarte con sus dones! // [*Prossigue*] Acabando de adorar / a Cristo,
verbo divino, / y a su Madre saludar, / tornaron a caminar / luego por otro camino. (vv.
196-205)

La rúbrica marca así la sutura entre los pasajes oracionales y líricos, y aquellos otros que se ciñen al relato evangélico (en esta ocasión con el dato preciso del regreso de los Magos por otro camino después de adorar al Niño, para evitar la intervención de Herodes, como se lee en Mt, 2, 12). Por lo demás, el texto sinóptico del evangelio de Mateo es seguido con fidelidad en su relato de la historia de los Magos. Ocasionalmente se separa Encina para amplificar brevemente algún elemento, como por ejemplo la

¹⁸² Véanse, por ejemplo, las invocaciones contiguas a Herodes y a Cristo en las coplas 12 y 13 (vv. 111-130).

¹⁸³ Véase una vez más P. Cátedra: *Liturgia, poesía y teatro*, en particular el capítulo I, “Vida, lectura y trasfondo intelectual”, pp. 31-126. Aprovecho para agradecer al profesor Cátedra las útiles sugerencias que me brindó en el acercamiento a estos textos encinianos. Para un panorama atinado de esta literatura de devoción de corte franciscano véase, además de los citados trabajos de Whinnom, John V. Fleming: *An Introduction to the Franciscan Literature of the Middle Ages*, Chicago: Franciscan Herald Press, 1977; en particular los capítulos “Bonaventure and the Themes of Franciscan Mysticism” y “Franciscan Style and the Literature of Late Medieval Europe” (pp. 190-262).

tópica interpretación simbólica de los regalos de los Magos, oro, incienso y mirra: “Los dones que le traxeron / son encienso, mirra y oro: / a Dios encienso ofrecieron, / por ombre mirra le dieron / y oro a Rey de gran tesoro” (vv.181-185); es interesante porque conecta con algo ya comentado para el texto de la Navidad: el interés de Encina por fundir aliento teológico y explicación doctrinal; de hecho, la didáctica explicación tripartita, que viene de la tradición medieval, aparece nuevamente más adelante con un sentido inequívoco: “un don a Dios se ofrecía / y el otro a rey convenía, / y el otro a la sepultura” (vv. 228-230). Este segundo texto aparece presentado como una meditación de la Virgen (“sintamos qué sentiría”, v. 225), cuya personal oración aparece así puesta como modelo para los lectores de una adecuada y devota meditación en el misterio de la Epifanía. Tampoco resulta estrictamente evangélica la edad que Encina atribuye a Jesús niño en el momento en el que llegan los Magos para adorarlo: “ya mostrava gran estado / de treze días nacido, / por todo el mundo sonado” (vv. 166-168). Una vez más, como es fácilmente deducible, la liturgia nos da la pauta para resolver este cálculo: aunque tal datación no aparezca en el relato evangélico, trece son los días exactos que transcurren entre las fiestas de Navidad y Epifanía (6 de enero). Encina vuelve a apoyarse en el bagaje y la información que le reportaba su sólida formación litúrgica.

A pesar del marcado contraste estilístico que se da entre estas dos primeras composiciones de la poesía religiosa enciniana es posible mostrar algún punto de contacto. San José Lera, por ejemplo, señala¹⁸⁴:

No obstante, la desaparición de la tipología no implica la total desaparición de modelos exegeticos, ya que el deseo de mover a piedad trae consigo la aplicación de una exégesis tropológica, es decir extrayendo el sentido moral de algunos sucesos evangélicos, en donde pesa el modelo doctrinal de la predicación.

En efecto, en dos ocasiones, citadas a este propósito por este estudioso, Encina realiza comparaciones de tipo ascético que presentan cierta afinidad con la materia de la predicación. Sospecho que ambas comparaciones se relacionan entre sí. En el primero de los casos compara Encina la pérdida de la estrella que guía a los Magos con la separación de la gracia santificante provocada por el pecado; y en el segundo símil su reflexión insiste en la doctrina ascética del apartamiento del pecado mediante la huida

¹⁸⁴ San José Lera: “Juan Encina y los modelos exegeticos”, p. 201.

de las ocasiones, de igual modo que los Magos regresaron a su tierra apartándose de la vía por la que llegaron con la intención de esquivar a Herodes:

Los Reyes, quando partieron / de aquel Herodes malvado, / allí bolver prometieron, / mas,
desque a Cristo vinieron, / por otro cabo han tornado; / y el que parte del pecado, / aunque
sea más tentado, / no torne a ser engañado / si al cielo bolver quisiere. (vv. 211-220)

La insistencia en las dos comparaciones principales del texto en la doctrina acerca de la tentación y el pecado revela esa afinidad con la materia y la estructura propias del sermón. Por otro lado, en las dos ocasiones citadas encontramos, antes de las respectivas coplas, la rúbrica *Comparación*, los dos únicos momentos en que aparece. Encina maneja con habilidad la voz del narrador, que, como vemos, se intercala en la narración de la historia de los Magos, incidiendo en un punto o en otro como si de un predicador se tratara y facilitando así la meditación y la reflexión ascética de lectores o espectadores; cuando, por poner un último ejemplo, narre la envidia de Herodes por las noticias del nacimiento de un nuevo rey que podría hacerle sombra, Encina interrumpirá el relato e insertará la siguiente *amplificatio*, precedida por la rúbrica *A Herodes*:

No tengas ningún temor, / Herodes, pierde recelo, / que aqueste Rey salvador, / Criador y
Redentor, / no viene a ser rey del suelo, / que su reino es en el cielo, / todo el mundo es en
su mano; / esfuerça, toma consuelo / con tu reino y con tu duelo, / no temas, triste tirano.
(vv. 111-120)

La tópica pareja de *oppositos* suelo-cielo le sirve al poeta para esta intromisión del narrador en la narración evangélica: la meditada ironía de los versos finales, apoyada en la sugerente aliteración sentenciosa del verso final (“no temas, triste tirano”), resulta un acierto estilístico indudable.

En última instancia, la contemplación de la vida de Cristo y de María se erige en la clave literaria que explica este texto. Ya hemos visto algunas referencias expresas a la necesidad de ‘contemplar’ la narración evangélica y las hemos puesto en contacto con la literatura meditativa de corte franciscano que inunda nuestras letras con la llegada de la imprenta¹⁸⁵. Pero resulta aún más interesante cómo en el cierre de la composición

¹⁸⁵ Y que venía de mucho antes, por supuesto. Sobre el concepto de contemplación en la espiritualidad de su tiempo, véanse las precisiones de M. García-Bermejo: “La pasión según Juan del Encina” (en J. Guijarro Ceballos [ed.]: *Humanismo y literatura*, pp. 347-350). En p. 350 ensaya una definición, más

Encina alude, como sucede en otros significativos ejemplos de la literatura de la segunda mitad del XV, a esa necesidad de contemplar la vida de Cristo mediante la personal meditación del texto evangélico; el término clave a este propósito es ‘contemplar’ y el cauce apropiado en nuestra composición será la meditación de María ante la adoración de los Magos:

Contemple nuestra memoria / en nuestra Virgen María, / dando a Cristo reyes gloria / con
dones de tal vitoria, / sintamos qué sentiría: / por el un cabo alegría, / por otro cabo
tristura, / un don a Dios se ofrecía / y el otro a rey convenía, / y el otro a la sepultura. //
Sintamos lo que ha sentido / Madre de tal perfección / que tal bien nos ha parido, / y al
Hijo, rezién nacido, / verle ya anunciar pasión. (vv. 221-235)

En esa necesidad de sentir con la Virgen (“Sintamos qué sentiría”, v. 225) Encina realiza una interpretación de los sentimientos contrapuestos que aparecen en la meditación de María: a la alegría por los dones de los Magos, se suma el dolor por el significado de esos regalos¹⁸⁶, en particular la mirra, que apunta al dolor de la Cruz, en la tópica interpretación redentorista que ya hemos visto esbozada en la composición anterior. El poeta, siguiendo la propuesta meditativa franciscana (la de las *Meditationes Vitae Christi* de Juan de Caulibus, por ejemplo, que cito enseguida) contempla la escena mediante su introducción en el texto evangélico como si de un personaje más se tratara, en esta ocasión la Virgen: “sintamos qué sentiría: / por el un cabo alegría, / por otro cabo tristura” (vv. 225-227). Es interesante precisamente que Encina cierre sus veintiséis coplas con la apelación a la meditación personal de María; es verdad que esa posibilidad viene avalada por la tradición cristocéntrica en la que se inserta la composición, pero no es menos cierto que el mismo relato evangélico contenía *in nuce* esa opción meditativa: Encina demuestra saberlo bien, pues realiza a continuación una paráfrasis de un texto de San Lucas bien conocido, central para justificar esta meditación mariana de los acontecimientos centrales de la infancia del Salvador: “Todo

articulada que la de Alfonso de Palencia (“mirar et pensar dentro de sí”): “se trataba de una forma de oración que culminaba un proceso de aproximación a Dios iniciado en la meditación, esto es, la reflexión silenciosa sobre algún incidente de la vida de Nuestro Señor o alguna verdad moral o teológica, reemplazada a veces por la *Lectio Divina* y la oración”.

¹⁸⁶ Late aquí la tradición de los dolores y gozos de la Virgen, muy extendida en nuestros textos líricos medievales. Véase un ejemplo en Ángel Gómez Moreno: “Los Gozos de la Virgen en el ms. 9/5809 de la Real Academia de la Historia”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1991, pp. 233-245. Recordemos el regalo de los instrumentos de la pasión que llevan los ángeles al Niño recién nacido en la *Representación sobre el nacimiento de Nuestro Señor*, el célebre texto (al que nuevamente ha atendido Cátedra) que Gómez Manrique compone para las monjas de Calabazanos.

aquesto conservava / aquesta Virgen preciosa / y en su coraçón guardava, / y en esto siempre pensaba / sin pensar en otra cosa” (vv. 241-245), donde laten Lc 2, 19: (“Maria autem conservabat omnia verba haec conferens in corde suo”) y Lc, 2, 51 (“et mater eius conservabat omnia verba haec in corde suo”).

Por supuesto, había precedentes de este modo de desarrollar la contemplación de la escena evangélica de los Magos en textos afines como las *Coplas de Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza, a pesar de que este último ampliara mucho más que Encina el relato de la adoración de los Magos con escenas apócrifas y adaptaciones muy libres del texto bíblico¹⁸⁷. Este tipo de aproximación resulta más frecuente en el caso de nuestra literatura pasional castellana¹⁸⁸, aunque las últimas investigaciones de Cátedra han revelado una huella muy profunda de los textos navideños contemplativos en distintos ambientes del cuatrocientos castellano¹⁸⁹. Por otro lado, esta última monografía de Cátedra muestra que las *Meditationes Vitae Christi*, que mencioné arriba, y, en particular para lo que ahora nos interesa, las versiones castellanas de la *Infancia Salvatoris*, también tuvieron una importante difusión en el ámbito hispánico, más allá del *Cancionero musical de Astudillo*¹⁹⁰. Cátedra fecha en torno a 1493 la traducción castellana de la *Infancia Salvatoris*, que se publicó en Burgos y que muy bien pudo influir en Encina; la finalidad devota del libro desde su mismo título no es otra que penetrar en la vida de María, al menos en la traducción castellana: “Aquí comienza el libro que se dize infancia Salvatoris. El qual compuso sant Bernardo abbad de Caravaca. El qual tracta desde el nascimiento de nuestra Señora fasta que subió a los cielos”¹⁹¹. En efecto, las *Meditationes Vitae Christi* de Juan de Caulibus insisten en los sentimientos de María, situándola como modelo de oración contemplativa e insistiendo repetidas veces en la reproducción de sus sentimientos. La influencia de las *Meditationes* en nuestro poeta salmantino me parece bastante clara, quizá desde el mismo original latino

¹⁸⁷ Véanse, por ejemplo, sus coplas 199-281, en las que sitúa esta escena de la Epifanía. En Fray Íñigo los Magos toman la palabra ante el Niño antes de entregarle los regalos y se desarrollan *in extenso* motivos como los sueños de los Magos, las discusiones entre ellos, la lamentación de la Virgen, etc. Cito por la numeración de J. Rodríguez Puértolas (ed.): Fray Íñigo de Mendoza: *Fray Íñigo de Mendoza y sus Coplas de vita Christi*, Madrid: Gredos, 1968.

¹⁸⁸ Véase P. Cátedra: *Poesía de Pasión en la Edad Media. El “Cancionero” de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca: SEMYR, 2001; y también Miguel M. García-Bermejo: “La Pasión según Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 345-355, con abundante bibliografía. Véase también más adelante mi estudio de las poesías pasionales del poeta salmantino.

¹⁸⁹ Me refiero, por supuesto a su *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 444), 2005.

¹⁹⁰ P. Cátedra: *Liturgia, poesía y teatro*, en particular pp. 81-85.

¹⁹¹ Es la Virgen, y no Cristo Niño obviamente, la que da la pauta meditativa del texto: exactamente igual que en el texto de Encina. Tomo la cita de P. Cátedra: *Liturgia, poesía y teatro*, p. 569.

o bien a través de alguna versión castellana como la de la Biblioteca Nacional de Madrid, que edita Cátedra para el episodio del nacimiento de Cristo¹⁹²; tomo un par de textos para mostrar cómo el franciscano insiste en este “sentimos qué sentiría” que puede aplicarse a Encina¹⁹³:

Venerunt ergo isti tres reges cum multitudine magna et honorabili comitiua, et stant ante tugurium in quo natus est Dominus Iesus. Domina sentit strepitum et tumultum, et accepit puerum Iesum reuerenter.

Y más adelante, en la misma meditación acerca de la Epifanía:

Conspice bene eos, quia reuerenter et curialiter stant loquuntur et audiunt. Conspice eciam Dominam, quia cum rubore est in uerbis istis, et oculis ad terram demissis cum uerecundia loquitur. Non delectatur loqui uel uideri.

Esta pauta para la meditación, el acercamiento a los sentimientos que alberga el corazón de la Virgen, es la que persigue claramente Encina en su *fiesta de los Reyes Magos*, frente a la elaboración teológica y escolar del texto primero. Volveremos a encontrar esta inspiración en los textos pasionales, como el dedicado *al Crucifixo* (n. 7). Sin necesidad de abundar aún más en la cuestión, parece claro que este texto de Encina debe ser puesto en relación con la tradición contemplativa de cuño franciscano que, como vemos, permeaba la poesía religiosa cortesana, tiempo después de las *Coplas de Vita Christi* de Fray Íñigo.

2.1.2. La contemplación de la Pasión (nn. 6 y 7)

El título de este epígrafe resulta obligado si atendemos a la rúbrica del texto n. 6 que sitúa la composición en un horizonte de expectativas muy concreto: *Juan del Enzina a la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la muerte y pasión de su precioso Hijo*. Una vez más aparece aquí el término clave para la adecuada comprensión de los versos encinianos: lo que el lector encontrará en este par de composiciones incide en este acercamiento contemplativo a las figuras de Cristo y de María al que ya nos hemos

¹⁹² Ms. 9560 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Véase la edición parcial de este texto por parte de Cátedra en pp. 569-572 de *Liturgia, poesía y teatro*.

¹⁹³ Tomo el texto latino de ambas citas del noveno capítulo de M. Stallings-Taney (ed.): *Iohannes de Caulibus meditationes vite Christi olim S. Bonauenturo attributae*, Turnhout: Brepols, 1997, p. 41.

referido. Nuevamente aparece esa voluntad de secundar los sentimientos de la Virgen que vimos en el ciclo de la Navidad: en esta ocasión tal propósito se sitúa en la órbita del otro ciclo evangélico por excelencia, la Pasión de Cristo, tan frecuentada por los poetas de la generación de Encina, en las últimas décadas del siglo XV. La materia de la segunda composición presenta también una inequívoca inspiración pasional, aún más meditativa y oracional que la precedente, desde su escueto título, *Juan del Enzina al crucifixo* (n. 7). La voluntad enciniana de continuar la meditación evangélica sobre las figuras de Cristo y la Virgen es patente y hermana estos dos textos con los anteriores. A su vez, estos dos textos (veremos también qué particularidades literarias presentan dentro de nuestra poesía pasional) aparecen claramente vinculados entre sí por un segundo rasgo que va más allá de una materia común: ambos presentan casi idéntica extensión, pues constan de doce mudanzas cada uno. Un último aspecto, simple pero significativo, acerca de la voluntad enciniana de emparejar los textos, lo constituyen los respectivos versos iniciales, que aluden claramente a su contenido con idéntico adjetivo: “Bendita Virgen preciosa” y “Árbor de fruto precioso”. Son varias, pues, las razones que avalan su estudio conjunto. Una vez más nos topamos con la calculada *dispositio* que constituye una de las claves literarias de la organización del *Cancionero* enciniano.

2.1.2.1. Los textos de Encina y la tradición de poesía pasional

Los dos textos pasionales de Encina se enmarcan dentro de unas coordenadas literarias muy precisas. En un libro indispensable en este sentido, Cátedra ha mostrado¹⁹⁴

la existencia de un género poético pasional que los poetas de la generación de los Reyes Católicos renuevan y sacan de un determinado ámbito de la devoción pública, género que retomaba todo tipo de modalidades literarias de la Pasión, incluso las teatrales.

Lo cierto es que estos dos textos que ahora nos ocupan no constituyen propiamente Pasiones, esto es, extensos poemas narrativos que describen la Pasión de Cristo y el lamento solidario de María. Sin embargo, es evidente que constituyen rastros de esa rica corriente de poesía pasional que a finales del XV, y después de un buen número de

¹⁹⁴ P. Cátedra: *Poesía de Pasión en la Edad Media*, p. 444. Véanse algunos comentarios sobre la poesía pasional inserta en la sección inicial de 11CG en Olga Perotti: “La poesía religiosa en el *Cancionero general* de 1511”, pp. 252-260.

textos previos (del *Auto de la Pasión* a la *Pasión de la Academia* y el *Cancionero de Ferrol*, desempolvados los dos últimos por el propio Cátedra) estaba desembocando en las grandes obras pasionales de nombres como los de Mendoza, San Pedro, Román o Padilla, contemporáneos todos ellos de Encina¹⁹⁵. Algunas de las características de estos textos seminales las encontraremos igualmente en las dos breves composiciones de nuestro poeta, como se verá enseguida.

La composición *a la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la muerte y Passión de su precioso Hijo* (n. 6) consta de doce coplas de nueve versos octosílabos (108 versos). Se trata de un texto meditativo de evidente anclaje oracional: el poeta, como anuncia en la rúbrica, trata de contemplar la *compassio Mariae* en su dolor por la Pasión de su Hijo¹⁹⁶. Es constante, como decíamos, ese interés por penetrar en el alma de la Dolorosa, siguiendo la pauta contemplativa que advertíamos en los textos anteriores:

¿Qué sintió tu corazón, / o Virgen de gracia llena, / ver tu Hijo en tanta pena? / ¿Quién dirá tu turbación, / madre de consolación, / hija de quien eres madre, / tan perfeta en perfección / cuan llagada de pasión, / tan amada de Dios Padre? (vv. 10-18)

En sus primeras siete coplas el texto contiene tanto el deseo de sentir con la Virgen como la descripción de su dolor, así como un ensayo de consolatoria por su sufrimiento, solidario con el de su Hijo¹⁹⁷. Encina se muestra particularmente interesado por el tópico de la imposibilidad de describir el dolor de María, con expresivas alusiones al motivo del sobrepujamiento: “¿Quién durá tu turbación” (v. 13), “ver tu Hijo tan llagado, / dezirlo, ¿cómo podré?” (vv. 30-31), “la pasión que padeciste, / no ay quien la pueda dezir” (vv. 53-54) y, con un recurso aún más expresivo: “Fue tan grave tu dolor, /

¹⁹⁵ El libro de Cátedra es aquí la referencia obligada tanto por el estudio del fenómeno pasional en su conjunto como por su abundante bibliografía (P. Cátedra: *Poesía de Pasión en la Edad Media. El “Cancionero” de Pero Gómez de Ferrol*). Para nuestro poeta tenemos también el artículo de M. García-Bermejo: “La Pasión según Juan del Encina”, acompañado también un buen número de referencias bibliográficas. Con otra perspectiva, véase el elenco de pliegos pasionales que elabora J. M. Valero Moreno: “Control externo y límite genérico: los pliegos sueltos poéticos de la Pasión en el siglo XVI”, en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.): *La literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca: SEMYR / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 253-278. Estos trabajos superan algunos otros asedios de la crítica anterior como el libro de M. Darbord: *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*.

¹⁹⁶ La Virgen se convierte así, según la eficaz imagen de Cátedra, en “lente narrativa para la pasión del Hijo” (*Poesía de pasión*, 365). El sufrimiento de ella es reflejo, narración y eco del de Cristo mismo.

¹⁹⁷ Posiblemente late aquí la huella del difundidísimo himno *Stabat Mater dolorosa* dedicado al dolor de María al ver el sufrimiento de su Hijo.

tu pasión y tu tormento / que, para contar tal cuento, / falta cuento y contador” (vv. 55-58)¹⁹⁸. No aparecen referencias explícitas a un momento concreto del *Via Crucis*, sino a la Pasión en su conjunto, siguiendo el motivo de la *passio Christi* / *compassio Mariae* (“sentiste lo qu’el sintió / y tu pasión fue la suya”, vv. 41-42). Los ecos bíblicos y litúrgicos son bien conocidos, siempre al hilo de esa contemplación del dolor de María *iuxta Crucem lacrimosa*: “Fueste, triste, más que triste, / no ay dolor que al tuyo iguale / quando aquel que al mundo vale / en la Cruz puesto le viste” (vv. 46-49)¹⁹⁹. Sin embargo, en su segunda mitad el texto se aparta de la materia pasional para incidir en los atributos de María, a la que se invoca en petición de auxilio. Encina realiza así una interpretación tropológica de la intercesión de María, explicando el sentido moral y las grandes ventajas de su intervención a favor de los hombres. Sus términos constituyen tópicos marianos bien conocidos:

Tú remedias los perdidos, / encaminas los errados, / consuelas desconsolados, / descansas los afligidos; / son muy presto socorridos / los que a ti con fe reclaman. (vv. 73-78)

Es la caracterización de María como *Auxilium Christianorum*, *Consolatrix Afflictorum*, *Speculum iustitiae*, etc., atributos todos ellos que insisten en la descripción de la intercesión maternal de la Virgen²⁰⁰; Encina insiste aquí en el tópico de María como espejo para los cristianos (“será muy sano consejo / tener a ti por espejo”, vv. 83-84), motivo en el que se detiene en las coplas décima y undécima. Así pues, tras las siete primeras coplas más claramente pasionales, tenemos cinco mudanzas finales que

¹⁹⁸ Se trata de un tópico de la lírica cortesana que veremos igualmente en los textos de Encina, por ejemplo en las coplas de amores. Es una versión a lo divino del tópico de la imposibilidad de contar la belleza de la dama; se verifica así un principio de la poesía religiosa medieval que, de acuerdo con las palabras de Cátedra “se beneficia de una transferencia temática y retórica desde la poesía profana en virtud de la busca de un lenguaje de referencias” (*Poesía de Pasión*, p. 289).

¹⁹⁹ Hay aquí un célebre eco bíblico con anclaje en la liturgia del Viernes Santo para ponderar precisamente la *compassio Mariae*: “Non est dolor sicut dolor eius”, “no hay dolor comparable a su dolor (Lamentaciones, 1, 12). En la *Representación a la Pasión y Muerte de Nuestro Redentor*, la tercera pieza dramática de 96JE, se insertan un grupo de coplas, puestas en boca de la Verónica, quien pondera igualmente este dolor de la Madre: “No sé quién pueda contar / el tormento y dolor suyo: / no hay dolor que iguale al tuyo, / ¡o madre, Virgen sin par, / singular! / Ver quién es el hijo y cuyo, / mucho deve lastimar” (Pérez Priego, p. 789).

²⁰⁰ De acuerdo con Tillier, “the mariology of fifteenth-century cancionero compositions, both secular and sacred, would constitute a substantial study in itself. Many devout works focus entirely on the Virgin Mary, and even when poems treat aspects of the life of Jesus we find her occupying a central role” (J. Y. Tillier: *Religious Elements in Fifteenth-Century Spanish Cancioneros*, Cambridge: 1985, tesis inédita, p. 99); es el papel central de la Virgen, incluso en aquellos textos más específicamente cristocéntricos, como este de Encina. En realidad, buena parte de la poesía religiosa enciniana insertada en esta sección inicial de 96JE va dirigida a la Virgen pues también se relacionan con ella las traducciones de himnos y oraciones. Sin duda los temas mariológicos son los favoritos del Encina poeta religioso.

dejan a un lado la descripción del dolor mariano e insisten en la caracterización de María como mediadora de todas las gracias. El tono evoluciona del desgarrado contemplativo por el dolor de la Virgen en la primera mitad a la serena meditación sobre el provecho de su intercesión en la segunda. Estilísticamente el contraste es marcado: frente a la abundancia de exclamaciones devotas de las primeras siete mudanzas nos topamos con una completa ausencia de ellas en las cinco coplas restantes; en su lugar, Encina opta por un tono típicamente sermonario con el característico plural aglutinador: “y en tal espejo, muy presto, / mirando tus maravillas, / con un vivir muy onesto / pornemos bien lo mal puesto, / quitaremos las manzillas” (vv. 95-99). La huella de la retórica del sermón, compatible con el contenido oracional más marcado de la primera mitad, resulta inequívoca. Tan sólo en la estrofa final aparecerá la primera persona de singular, la del autor del texto, que ejemplifica con su propia petición esa intercesión mariana, al tiempo que muestra el recorrido del tú al nosotros característico de esta composición y de la poesía religiosa y litúrgica en general: “a ti sola quiero amar, / a ti sola me encomiendo, / tú sola, Virgen sin par / acuerda de te acordar / de nosotros en partiendo” (vv. 104-108).

La composición de Encina *al Crucifijo* (n. 7) propone una segunda vía, paralela a la del texto anterior, para contemplar la muerte de Cristo. Si antes la Virgen, en virtud del motivo de la *compassio Mariae*, era el cauce para la meditación, en este texto contiguo es el árbol de la Cruz, identificado con el mismo Jesús crucificado, el destinatario de la oración enciniana²⁰¹. Esta poesía consta igualmente de doce coplas, aunque en esta ocasión las integren ocho versos y no nueve (en total 96 versos). Encina parece mostrarse a gusto con la medida de las doce coplas para este tipo de textos religiosos de marcado acento contemplativo. He empleado antes el término “oración” para referirme a la poesía *al crucifijo* porque frente al texto anterior (donde la segunda parte adquiriría un tinte más exhortativo y moral) creo que encontramos aquí una verdadera muestra de devota oración al árbol de la Cruz, quizá en el marco de la liturgia del Viernes Santo²⁰². La motivación literaria de este texto aparece expresamente en algunos de sus versos: “Cuerpo sagrado, bendito, / en ti contemplo y adoro, / ¡o verdadero tesoro / de valor

²⁰¹ Obviamente la poesía *al crucifijo* se enraíza en una tradición —la devoción de la Cruz— que se hunde en el Medioevo lejano; con todo, las nuevas corrientes religiosas, con su insistencia en los aspectos visuales, emocionales y meditativos y su evangelismo típicamente franciscano favorecieron este tipo de composiciones en la Castilla del siglo XV.

²⁰² Agradezco al profesor Cátedra sus orientaciones para estudiar esta composición como uno de esos ejemplos en los que la obra literaria se desplaza del ámbito estrictamente literario al de la liturgia y la oración.

muy infinito!” (vv. 49-52). Propiamente no hay elaboración teológica en torno a la doctrina redentorista sino una acumulación de elementos emotivos en torno al árbol de la Cruz; en este sentido, este texto es precisamente una contemplación o, más bien, una adoración, como dice el verso citado. Como es sabido, la liturgia del Viernes Santo incluía —incluye— la adoración de la Cruz como uno de sus elementos principales, dada la imposibilidad de celebrar la eucaristía. Propiamente esta composición contiene una adoración del árbol de la Cruz, en la estela de himnos y cánticos bien conocidos en la tradición cristiana como el *Crux fidelis* o el *Vexilla Regis*. Sospecho que no otra era la voluntad de Encina dada la propia factura literaria de esta composición: en efecto, el recurso a sustantivos de gran fuerza emotiva y simbólica al inicio de varias de las mudanzas, a modo de aposiciones del Crucifijo, revela esta voluntad meditativa: “Árbol de fruto precioso” (copla 1), “Seña de muy alto Rey” (copla 2), “Árbol más que singular” (copla 5), “Cuerpo sagrado, bendito” (copla 7), “Fuente de todo saber” (copla 8), “¡O tesoro divinal” (copla 9). Frecuentemente el mismo recurso se repite en el seno de la propia copla. El resultado es una acumulación de elementos de fuerte carga simbólica que inciden en una cadencia propia de la oración contemplativa:

Árbor de fruto precioso, / precio sin comparación / donde nuestra redención / cobró
descanso y reposo, / reposo para reinar / y gozar / de aquel reino glorioso / do nunca reina
pesar. // Seña del muy alto Rey²⁰³, / vandera de nuestra fe / donde el Hijo de Dios fue /
alférez de nuestra ley. (vv. 1-12)

Apenas hay verbos y cuando los hay se subordinan a este acopio de sustantivos emotivos y devotos; la acumulación de estos, acompañada de exclamaciones religiosas e hipérboles de diverso tipo, da al texto un inconfundible aire de oración litúrgica²⁰⁴. Esta cadencia se ve combinada y reforzada en las tres estrofas finales, que insisten en la vehemente segunda persona a la que se dirige toda la composición, con expresiones y peticiones muy apropiadas para el propósito de la actualización típicamente litúrgica:

²⁰³ Traduce aquí Encina el comienzo del himno *Vexilla Regis*: “Vexilla regis prodeunt” (Véase Félix Arocena: *Los himnos de la Liturgia de las Horas*, Madrid: Palabra, 1992, p. 146); el crucifijo es bandera o estandarte real en el que “brilla el misterio de la Cruz” (“fulget crucis mysterium”). El salmantino vertió este himno al castellano en la segunda parte de las poesías religiosas, como veremos, lo que certifica un cierto trasvase de motivos entre las que he dado en llamar coplas litúrgicas y las traducciones.

²⁰⁴ Tan sólo las estrofas tercera y cuarta interrumpen esta particular cadencia con un pequeño excursus en torno a Cristo, nuevo Adán.

A ti solo demos gloria, / dechado de la virtud, / sanidad de la salud, / triunfo de la vitoria;
 / minero de claridad / y bondad, / endereça mi memoria / en memoria de verdad. // Dame
 gracia en alabarte / con tal gracia y devoción / que ninguna tentación / de tu servicio me
 aparte; / a ti demos alabança / sin mudança, / por que podamos gozarte / en la
 bienaventurança. (vv. 81-96)

La insistencia en exclamaciones de adoración y alabanza se expresa con términos muy próximos a los de la himnodia cristiana: “A ti solo demos gloria” (v. 81), “Dame gracia en alabarte” (v. 89), “a ti demos alabança” (v. 93)²⁰⁵. Al igual que en la composición anterior, en la estrofa final se combinan la primera persona de singular y la de plural. La primera es indicio de la contemplación y adoración personal; la segunda muestra la singular participación en el nosotros propio de la plegaria común²⁰⁶. En este texto no parecen dos perspectivas incompatibles.

He señalado varios ecos de himnos y cánticos variados que sitúan esta composición en un contexto litúrgico; como mínimo Encina quería que resonaran en sus lectores algunos calcos léxicos que ellos ubicarían perfectamente en la liturgia del triduo pascual, en particular en la conmemoración de la Pasión. Todavía puede señalarse otra referencia evidente que resulta diáfana para cualquier lector o espectador de la obra: los versos 23 y 24 (“que aquél que venció en madero, / fuesse en madero vencido”) contienen literalmente un conocido paralelismo empleado en la Liturgia de la Resurrección, que alude a la redención obrada por Cristo en el árbol de la Cruz, frente a la caída de nuestros primeros padres ante el árbol del paraíso. Si el demonio venció en este árbol de la primera edad, resultó vencido por la Redención de Cristo en el árbol de la Cruz²⁰⁷. Advierto otra referencia en este sentido en los versos 45-48: “Sola una gota bastara / y aun sobrara, / según su mucho valor, / sin que más caro costara”. Posiblemente se trata de un eco de un conocido himno eucarístico de Santo Tomás de Aquino, el *Adoro te Devote*: ahí se adora a Cristo en la Eucaristía, de quien se dice que

²⁰⁵ Compárese, por ejemplo, con el comienzo del himno *Te Deum* o con la invocación de una oración propia de la fiesta de la Trinidad, el Trisagio Angélico: “Tibi laus, Tibi gloria, Tibi gratiarum actio in saecula sempiterna, O Beata Trinitas” (*Misal Romano Diario*, J. Socías [ed.], Chicago: Midwest Theological Forum, 1999 [1ª ed. 1996], p. 2304).

²⁰⁶ La última petición, con la tópica referencia a la bienaventuranza eterna redundante en este mismo carácter oracional.

²⁰⁷ En la sección de villancicos de 96JE Encina incluye una pieza en la que pone en boca de Cristo mismo este motivo: “—En árbor vine a penar / por levantar tu caída, / que a do se perdió la vida / allí se deve buscar” (ID4524 V 3139, 96JE-126, vv. 39-42); traduce un texto frecuente en las misas de Pasión: “qui in ligno vincebat, in ligno quoque vinceretur”.

“*una stilla saluum facere /Totum mundum quit ab omni scelere*”²⁰⁸. Es interesante reparar en el hecho de que estas referencias aluden a himnos y textos litúrgicos bien conocidos, frente a la abundancia de citas escolares que veíamos en obras como las anteriores, tan distintas en su elaboración retórica y erudita. Quiero decir que no estamos ante esa densa elaboración teológica y tipológica que domina Encina (veremos más ejemplos más adelante) sino ante una modesta serie de ecos en el marco de textos devotos y oracionales más breves, que por su propia factura, no persiguen convencer a los cortesanos de la refinada cultura libresca de su autor sino, más bien, hacer reflexionar y mover a compasión al público de receptores potenciales al que podría llegar Encina con sus composiciones.

Parece interesante introducir aquí la cuestión de los posibles destinatarios de estas dos contemplaciones próximas al ámbito pasional. En un primer nivel parece adecuado referirse al papel de Doña Isabel de Zúñiga como catalizadora, en el ámbito de la corte ducal de Alba de Tormes, de un interés por la poesía pasional que estaba bastante extendido entre prestigiosas damas de la nobleza castellana, como García-Bermejo ha explicado atinadamente²⁰⁹. Con todo, la brevedad y sencillez de la composición *al crucifixo*, así como su evidente inspiración oracional, contemplativa y devota, parecen apuntar, en un segundo nivel, a un cierto grupo de lectores de ámbito cortesano que quizá podrían haber participado en una lectura pública del texto en torno a las distintas celebraciones litúrgicas propias del Viernes y del Sábado Santo²¹⁰. No quiero decir que tal representación fuera estrictamente litúrgica y tuviera lugar en la capilla (aunque tampoco lo descartaría por completo): me interesa señalar la funcionalidad, litúrgica y cortesana a un tiempo, del texto que comento y, obviamente, caben otros entornos paralitúrgicos distintos de los oficios del Viernes Santo (procesiones, celebraciones de cofradías, cantos varios, representaciones teatrales, etc.) en los que encajaría bien esta pieza. Quizá encajaría también como una oración personal de lectores individuales que meditarían sobre la Pasión al hilo de las coplas de Encina. Lo cierto es que la insistente segunda persona a la que se dirige la composición presupone un cierto movimiento devoto —ya sea individual o colectivo— de adoración de la Cruz, como ya indiqué más

²⁰⁸ *Misal Romano Diario*, p. 2278.

²⁰⁹ Véase el citado trabajo de M. García-Bermejo: “Las destinatarias de la poesía cancioneril castellana pasional del siglo XV”.

²¹⁰ Recuérdese que tras los Oficios del Viernes Santo la Cruz queda solitaria en el altar para recibir la adoración de los fieles durante todo el Sábado Santo, hasta su retirada en la Vigilia Pascual. No hay propiamente celebración eucarística durante todo el Sábado Santo por lo que toda memoria litúrgica en ese lapso se limita precisamente a la contemplación de la Cruz de Cristo.

arriba. A este respecto, resulta apropiado traer aquí un comentario de García-Bermejo a propósito de la *Representación a la Pasión y Muerte de Nuestro Redentor* del salmantino²¹¹:

Creo que los textos de Encina pueden volverse a leer y percibir claramente que el autor está dirigiendo la mirada de su audiencia, y la nuestra, hacia algunos objetos: el paño de la Verónica, la sepultura de Cristo a quien se llega a hablar personificándola, síntoma de su proximidad, tratamiento que también recibe la Cruz. Diríase, por tanto, que los textos de Encina parten de la más que probable presencia física en la iglesia de los distintos objetos.

Sospecho que la composición *al Crucifijo* cuadra muy bien con esta virtualidad performativa evidente del texto específicamente teatral de Encina. La presencia material de un crucifijo o de la escultura de un Crucificado pudo ser en el texto poético algo más que una mera referencia devota: desde luego se ajusta, sin necesidad de sobreinterpretar el texto, a su particular configuración literaria. El hecho de que la pieza teatral contenga ya rastros de esta presencia material de los objetos, tan característica de la espiritualidad contemplativa, avalaría, pues, una funcionalidad similar para nuestro texto²¹². Al tiempo, contribuiría a mostrar esta dimensión coral y litúrgica de ambas composiciones en las que la opción por lo contemplativo no es incompatible con una cierta dramaticidad, evidente en el caso de la *Representación*. Lo cierto es que advertimos una vez más, como ya noté para la composición *A la Natividad de Nuestro Salvador*, la particular proximidad que se da entre la poesía y el teatro encinianos, al menos en lo tocante a esta teatralidad que parece hermanar a todos los textos religiosos. Por otra parte, algunos textos y grupos de textos poéticos del *Cancionero* de Encina están recorridos por una teatralidad muy marcada, como explicaré, por ejemplo, a propósito de los romances y sus deshechas o los villancicos de pastores. Nada tendría de particular, pues, que en esta sección de poesía religiosa Encina recurriera igualmente a este tipo de procedimientos que resultan tan característicos de su poética.

²¹¹ García-Bermejo se refiere a la obra teatral enciniana perteneciente al ciclo de la Pasión, es decir, la tercera de sus obras dramáticas (“La pasión según Juan del Encina”, p. 353). Nótese que este autor sitúa esta representación, con buen criterio, en una iglesia: quizá un mismo recinto sacro que hay que postular para algunas de estas composiciones litúrgicas o devotas.

²¹² En su *Poesía de Pasión* (p. 278) Cátedra se detiene en una lauda del laudario de Módena (ca 1360) en cuya recitación original advierte “un acto concreto paralitúrgico en el que participaban los fieles de la cofradía, que necesariamente se desarrollaría en un espacio presidido por la Cruz”.

En otro orden de cosas, los textos pasionales de los poetas contemporáneos de Encina (San Pedro, Román o Fray Ambrosio de Montesino, por ejemplo) revelan cómo estas materias se convirtieron en artículos de consumo que causaron furor entre los lectores cultos de su tiempo. La difusión de la imprenta y la existencia de un amplio público laico interesado en esta vivencia contemplativa de la Pasión de Cristo constituyeron factores evidentes para su éxito²¹³. En este sentido, considero acertado situar a Encina en la vanguardia de un proceso que Cátedra ha explicado acertadamente en el marco de la literatura cuatrocentista²¹⁴:

Este conglomerado pasional habría surtido elementos varios y sufrido a finales del siglo XV un cierto ajuste y una normalización, una vez que pasara a desplazarse desde usos devotos y litúrgicos para llegar a convertirse en texto privilegiado en el ámbito de la lectura de ambientes laicos, primero cortesanos y luego más amplios, merced al aumento del público lector.

Estos dos textos pasionales de Encina revelan claramente, en mi opinión, el punto de llegada de ese recorrido que parte de lo litúrgico y conventual para desembocar en el ámbito cortesano y laico donde se leían y difundían con notable éxito piezas religiosas similares a las de nuestro poeta. Precisamente en el caso de Encina sí que tenemos datos (los reseñé en el capítulo anterior) del entramado cortesano de la corte ducal de Alba de Tormes en la que el salmantino desarrolló la obra literaria conservada en su *Cancionero*. En ese entorno, el papel jugado por la Duquesa y su corte sugieren, para muchos de los textos encinianos, un entorno cortesano muy real que —según creo— leyó, escuchó y vio representar parte de su obra literaria, aún antes de que esta viera la luz en la imprenta²¹⁵.

2.1.2.2 La huella de Encina: 11CG, Urrea y Montesino

²¹³ En el entramado de producción y uso de textos pasionales, la Salamanca de finales del cuatrocientos parece ocupar un puesto relevante. Un dato más, que debo a Teresa Jiménez Calvente: Lucio Marineo Sículo, humanista afincado en Salamanca por estos años (profesor de Poética y Retórica en el Estudio desde entre 1484 y 1496), es autor de una contemplación titulada *Passio Domini* que durante mucho tiempo fue atribuida a Nebrija; se publicó en Sevilla ca. 1500. Véase T. Jiménez Calvente: “Algunas precisiones bibliográficas con base en la obra de Lucio Marineo Sículo”, *Revista de Literatura Medieval*, 11 (1999), pp. 255-266; en particular, pp. 260-262.

²¹⁴ P. Cátedra: *Poesía y Pasión en la Edad Media*, p. 323.

²¹⁵ Véase el capítulo IV, correspondiente a los *Romances y canciones con sus deshechas*, así como mi trabajo “Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)”.

Obviamente son muy abundantes los textos pasionales de autores contemporáneos y posteriores a Encina: la gran frecuencia del tema impide que pueda hablarse de dependencia directa pues se trata de una materia repetidamente frecuentada por los poetas cortesanos. Por poner un ejemplo al que ya he aludido, el *Cancionero General* (1511) se abre con una serie de textos religiosos, algunos de los cuales inciden en la perspectiva contemplativa sobre la Pasión de Nuestro Señor o tratan explícitamente el motivo del crucifijo, como en el texto de Encina que he estudiado²¹⁶. Pienso, por ejemplo, en la obra de Mosén Juan Tallante, poeta exclusivamente religioso próximo al entorno valenciano de Hernando del Castillo, que tiene el privilegio singular de inaugurar 11CG. Es autor de un texto breve como *Otra copla suya, mirando a un crucifijo* (ID6048, 11CG-4), donde se advierte esa presencia material del crucifijo que atrae la mirada contemplativa del autor en una breve y devota oración²¹⁷. Pero es igualmente habilidoso en composiciones extensas como *Otra obra suya al triunfo de la Cruz*, que consta de 227 versos (ID1004, 11CG-7), de mayor elaboración doctrinal y teológica a partir de tópicos redentoristas bien conocidos. Este último texto presenta tres coplas finales precedidas por la expresiva rúbrica *Oración*, que habla a las claras de la significación meditativa del texto²¹⁸. Las tres coplas, en concreto, contienen una invocación al árbol de la cruz, con recursos retóricos y peticiones devotas como las que hemos visto:

¡Árbol que tu abitación / es el cielo y sus alcores! / ¡Árbol seña e inuención / de Aquél
alto en perfección, / supremo de los mayores! / ¡O preciosa Cruz bendita, / do Ihesú moró

²¹⁶ Olga Perotti se detiene precisamente en esta perspectiva cuando atiende a la sección de obras de devoción y moralidad del *Cancionero general* en su trabajo “La poesía religiosa en el *Cancionero general* de 1511”, en particular pp. 251-260. Se fija, en concreto, en los rasgos contemplativos propios del franciscanismo reformador, con particular atención a los temas pasionales de los versos de Tallante, Sacedo, Alonso de Proaza o el mismo Conde de Oliva; nótese que estos cuatro autores pertenecen al círculo valenciano de Serafín Centelles, Conde de Oliva, por lo que podrían no ser suficientemente representativos en un estudio global de la poesía cortesana religiosa de su tiempo.

²¹⁷ Copio la oración según el texto de Joaquín González Cuenca, a quien seguiré para otros textos y rúbricas de 11CG (Hernando del Castillo: *Cancionero General*, Madrid: Castalia, 2004, n. 4): “¡Inmenso Dios perdurable, / que el mundo todo criaste / verdadero / y con amor entrañable / por nosotros espiraste en el madero! / Pues te plugo tal pasión / por nuestras culpas sufrir, / ¡ó *Agnus Dei*!, / llévanos do está el ladrón / que salvaste por dezir: / *Memento mei*!”. No hay duda de que se trata de una oración.

²¹⁸ Que se trata de una contemplación está fuera de toda duda; el mismo autor lo aclara en el texto: “Confiando en aquel trino / y en vos, madre de la luz / proseguiré mi camino, / contemplando en aquel lino / de la santa Vera Cruz” (n. 7, vv. 101-105). Otro texto de Tallante de similares características lo constituye la *Oración que hizo el mismo estando al passo de la muerte, contemplando en Nuestro Redemptor quando orava en el huerto* (ID6054, 11CG-13).

aquel rato, / tu me aparta, libra y quita / de la compañía maldita / del diablo y de su trato!
(vv. 212-221)

Parece demasiado aventurado suponer una influencia directa de Encina en estos textos, puesto que la temática pasional, como ha explicado Cátedra, contenía un conjunto de estilemas, recursos y motivos fijos que traspasan géneros, autores y épocas. Sin salir de esta sección religiosa inicial de 11CG encontramos textos de inspiración similar a los de Tallante o Encina: las *Coplas a la Quinta Angustia de Nuestra Señora* de Sazedo (ID6056, 11CG-18), *Otras suyas, sobre un verso que habló Nuestro Señor a Nuestra Señora* (ID6058, 11CG-20) o las *Coplas del Conde de Oliva sobre aquella palabra que dixo Pilato a los judíos quando les mostró a Christo Nuestro Señor, diciendo: Ecce homo* (ID 6062, 11CG-27). En cualquier caso, es evidente que este tipo de composiciones, con seguridad posteriores a Encina, forma parte de un contexto de raigambre cortesana, devoción evangélica y práctica contemplativa similar al entramado que advertimos en los textos del salmantino y en tantos otros del cambio de siglo²¹⁹.

Por otro lado, si atendemos al otro gran cancionero de autor de comienzos del XVI, el de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (Logroño, Guillén de Brocar, 1513) encontraremos igualmente una serie de similitudes con el de Encina; con la particularidad, en esta ocasión, de que la influencia de la obra de Encina en el *Cancionero* de Urrea resulta tan extraordinariamente acusada que muchas rúbricas (y un puñado de textos) del segundo son variaciones de las respectivas del primero²²⁰. El *Cancionero* de Urrea debe muchos aspectos al de Encina (desde la organización interna o el diseño de los prólogos, al modo de rubricar, pasando por calcos léxicos y lingüísticos en un buen número de composiciones), por lo que tampoco sería extraño que sus textos pasionales revelaran igualmente alguna deuda literaria tomada de nuestro

²¹⁹ Podemos añadir a este elenco, por ejemplo, las *Contemplaciones sobre la Pasión de Nuestro Señor, las quales embio san Bernardo a un devoto religioso*, insertas en el *Cancionero* de Juan de Luzón (Jorge Coci, 1508). Éste traduce en coplas octosilábicas las *Meditationes Vitae Christi*. Su *Cancionero*, de materia exclusivamente religiosa, como el de Montesino, está dirigido a Juana de Aragón (que falleció en 1512), Duquesa de Frías y Condesa de Haro, hija natural de Fernando el Católico; Juana de Aragón fue mecenas de Luzón. Rodríguez Moñino editó en facsímil este *Cancionero* (Madrid: Góngora, 1959). Las *Contemplaciones* ocupan siete folios y medio (i₄- m₃ según su numeración). Andrew M. Beresford es de los pocos estudiosos que se ha acercado al cancionero religioso de Luzón: “Saints John the Baptist and John the Evangelist in the *Cancionero* of Juan de Luzón”, en Alan Deyermond & Barry Taylor (eds.): *From the ‘Cancionero da Vaticana’ to the ‘Cancionero general’: Studies in Honour of Jane Whetnall*, Londres: Queen Mary, Department of Hispanic Studies (PMHRS, 60), 2007, pp. 75-88.

²²⁰ Sobre la huella enciniana en el *Cancionero* de Urrea debe verse la proyectada edición de esta compilación que ha realizado María Isabel Toro y que está cerca de ver la luz. Véase también mi capítulo de *Romances y canciones con sus deshechas*, donde abundo en la influencia literaria de Encina en Urrea con algunas otras referencias.

poeta. Por ejemplo, no deja de ser llamativo que el primero de los textos poéticos de 13UC lleve por título *Al bendito crucifixo* (ID4718), tan similar a la rúbrica de Encina, que bien pudo guiar el texto de Urrea. Frente a la composición del salmantino, se trata de un texto pasional relativamente extenso (incluye un apretado resumen de la Pasión), que alterna pasajes narrativos con exhortaciones y consideraciones afectivas varias²²¹:

O verbo, carne divina, / gloria de la misma gloria, / mi oración es muy indina: / haz tú mi palabra dina / de llegar a tu memoria. / Tú por nuestra salvación / quisiste, Señor, morir; / mi afligido corazón / contempla en tu gran pasión / con gran llorar y gemir. (vv. 1-10)

La siguiente composición (fol. iii v.), más breve, lleva por título *Otras suyas a la Cruz* (ID4719); en su comienzo podemos advertir un conjunto de ponderaciones tópicas: “Muestra de la redención, / cuya virtud nos sostiene, / señal de donde nos viene / la gloria de salvación / que en ti misma se contiene (vv. 1-5). El motivo de nuestros primeros padres, caídos ante el árbol del paraíso frente a Cristo y María triunfantes en el de la Cruz, aparece aquí, como en Encina, pues se trata de un lugar clásico:

Por un padre nos vencimos / y por otro nos cobramos, / que nosotros en ti hallamos / por una madre perdimos / lo que por otra ganamos. / Pues en árbol fue el pecado, / en palo fue remediado. (vv. 11-17)

No acaban en este punto los textos pasionales que Urrea inserta al inicio de su *Cancionero*. En cuarto lugar, tras una glosa del Credo, encontramos una serie de coplas, *Otras suyas contemplando en la Pasión de Nuestro Señor* (fol. v r., ID4721). Y el texto siguiente, en el mismo fol. v r (ID 4722), contiene una traducción del célebre himno litúrgico dirigido a María al pie de la cruz: *Stabat mater dolorosa iuxta crucem, etc.* *Don Pedro de Urrea*: “Estava muy dolorosa / cabe la cruz lagrimosa / mientras su Hijo colgava / la madre e el alma estava / gimiendo muy fatigosa” (vv. 1-4). Recordemos que también Encina traduce un buen número de himnos en esta sección de poesía religiosa, como veremos más adelante; entre ellos no se encuentra *Stabat mater*, pero he encontrado ecos encinianos de esta composición, como indiqué más arriba. Por otro lado, Encina traduce con más habilidad y perfección que Urrea, quien —sospecho—

²²¹ Cito por el ejemplar del *Cancionero de las obras de don Pedro Manuel de Urrea* (Logroño: Guillén de Brocar, 1513) que se encuentra en la British Library (G. 11358). El texto citado aparece en fol. iii r. Puntúo y acentúo donde es preciso.

secundó al salmantino en su idea de traducir textos litúrgicos al inicio de su *Cancionero*. Posiblemente este interés del poeta aragonés por la materia de la cruz deba ser puesto en relación con la concreta obra enciniana. Desde luego, constituye un hito más en la progresiva difusión de los textos pasionales en este primer grupo de poetas que, en vida, quisieron dar a conocer su obra a través del privilegiado instrumento que fueron las prensas hispanas.

Posiblemente el otro gran hito en este recorrido, anterior en el tiempo a Urrea, lo constituye el *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas, todas compuestas, hechas y corregidas por el padre fray Ambrosio Montesino de la orden de los menores*. Se trata de un impreso de contenido exclusivamente religioso, que vio la luz en Toledo, en 1508, bajo el patrocinio del Rey Católico, como ya explicó Rodríguez Puértolas en su edición y comentario²²². Lo cito aquí, no tanto por los abundantes textos pasionales (que no faltan²²³, aunque no me detendré ahora en ellos), sino porque sí advierto en la materia pasional contenida en el *Cancionero* de Montesino una huella evidente de nuestro poeta, si bien no del Encina de esta sección de poesía religiosa, sino del autor de villancicos y sus deshechas. En otro lugar abundo en la particular reelaboración a lo divino que Montesino hizo del villancico pastoril enciniano “—Nuevas te trayo, carillo” (n. 153) en sus *coplas al descaçamiento de San Juan Baptista. Cantanse al son que dicen “Nuevas te traigo, Carillo (ID6042)”*²²⁴. No se trata de un texto pasional, pero revelan claramente que el franciscano recurrió a los textos (y a la música, como revela la rúbrica) de Encina en algunas de sus recreaciones. A la zaga de este testimonio encuentro otro recurso a la obra del salmantino en otra composición del franciscano que aparece en su *Cancionero* de 1508: *Fray Ambrosio fizo estas coplas de lamentación sobre estar el rey del cielo solo, atado y azotado en la columna. Cántanse al son que dice “¡Oh, castillo de Montánches! (ID6025)”*²²⁵. Se trata de un conjunto de ocho coplas

²²² J. Rodríguez Puértolas: *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, Cuenca: Diputación Provincial, 1987, pp. 13-26.

²²³ Entre otros, las coplas *fechas por fray Anbrosio Montesino de la columna del Señor por ruego de la muy magnífica señora la condesa de curuña (ID6010)*, el romance *de la disposición y tristeza que la reyna del cielo tenía quando vno le vino a dezir que su hijo estaua preso (ID6016)*, las coplas *de lo que el santo angel respondió en el huerto a christo cerca de la oracion que al padre hizo (ID6026)* o un singular texto en prosa, *A pedimiento del cardenal de españa don Pero gonçalez de mendoça fizo fray ambrosio montesino esta oracion a la santa llaga del costado (ID6045)*. La atención detallada de las coplas y tratados pasionales de Montesino merece capítulo aparte.

²²⁴ La sección de villancicos pastoriles de 96JE es la última antes de las obras teatrales. Véase el estudio que hago de este calco de Montesino en el capítulo sexto (2.3).

²²⁵ J. Rodríguez Puértolas: *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, pp. 248-249, que cito a continuación. Véanse también pp. 53-55 donde menciona los cruces entre Encina, Gato y el Montesino, sobre los que trato en las páginas siguientes.

de ocho versos; aparecen precedidas por un estribillo que hace referencia a la flagelación de Cristo: “¡Oh, columna de Pilato! / El dolor que en ti sentí / ha medio muerto a mi madre, / que no tiene más de a mí”. El estribillo en cuestión alude a la canción que Montesino sugiere como pauta musical para interpretar su poema. Este estribillo tiene raigambre popular²²⁶ y en origen, obviamente, no tenía el sentido religioso que le da el franciscano: “¡O castillo de Montanches, / por mi mal te conocí! / ¡O triste de la mi madre, / que no tiene más que a mí!”²²⁷. Lo interesante para nuestro propósito es que Juan del Encina glosó este estribillo popular en sus cuatro *Coplas por Juan del Encina a este ageno villancico* (ID4523 E 0709, 96JE-124); al igual que Montesino, insertó los cuatro versos (con muy pocas variantes respecto de la versión popular) antes de sus coplas, pero se distanció de él porque su adaptación, más acorde con el estribillo original, no tenía sentido religioso²²⁸. Lo podemos ver comparando la primera estrofa de ambos testimonios:

Juan del Encina
(96JE-124)

*¡O castillo de Montanches,
por mi mal te conocí!
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!*

Conocéte, desdichado,
por mi desastrada suerte,
no porque tema la muerte
ni de mí tenga cuidado;
mas me siento lastimado
en verme dentro de ti,
*por la triste de mi madre,
que no tiene más de a mí.*

Ambrosio Montesino
(08AM-16)

*¡Oh, columna de Pilato!
El dolor que en ti sentí
ha medio muerto a mi madre,
que no tiene más de a mí.*

Morirá cuando supiere
los desmayos que he pasado;
¡oh, qué triste cuando viere
mi cuerpo tan azotado,
y tú, suelo, consagrado
de la sangre que vertí!
*Medio muerto has a mi madre,
que no tiene más de a mí!”.*

²²⁶ Margit Frenk lo incorpora a su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, n. 885.

²²⁷ Lo cito por la versión de Dutton (ID0709). Sobre la glosa de Encina, véase más adelante el comentario correspondiente en el estudio de la sección de *Romances y canciones con sus deshechas*. (capítulo VI, 4.5).

²²⁸ Un tercer poeta, siguiendo a Encina, glosa este estribillo: se trata de Garci Sánchez de Badajoz (ID0710 E 0709, LB1-23). Véanse algunas otras precisiones en mi trabajo “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1”, en prensa (ponencia leída en el XVIIth Colloquium, Londres: Queen Mary, 29-30 junio de 2006).

Montesino realiza una original interpretación a lo divino en la que el texto aparece todo él en boca de Cristo mismo, que reflexiona sobre la posible reacción de María cuando tenga noticia de su pasión. En la versión del fraile tan sólo los dos versos finales del estribillo respetan el original, si bien mantiene el mismo esquema de rimas. Sin embargo, es sintomático que sus coplas tengan la misma extensión que las de Encina (ocho versos cada mudanza), que —al igual que él— la vuelta recupere los dos versos finales del estribillo y que esto suceda en todas las mudanzas de ambos autores. Dada la prioridad temporal de Encina y el hecho evidente de que en otra ocasión Montesino había recurrido a los textos y la música del salmantino, parece preferible asignar la prioridad en la elaboración de la glosa a nuestro poeta, máxime cuando su glosa, de tipo amoroso, parece previa a una versión a lo divino. Muy posiblemente la composición enciniana fue el punto de partida para la glosa a lo divino del predicador real, como también lo había sido para la versión de Garci Sánchez²²⁹; es algo similar a lo que sucede con la particular versión a lo divino que el franciscano hizo del enciniano “—Nuevas te trayo, carillo”²³⁰. Tenemos, pues, una segunda ocasión en la que Montesino recurre al *Cancionero* de Encina, esta vez para una glosa pasional de un estribillo al que ya Encina, a su vez, había atendido en 96JE.

Lo cierto es que el mismo salmantino, en el cuerpo de 96JE, ya había dado un ejemplo de una versión a lo divino de un texto suyo. En efecto, él mismo convirtió un diálogo entre un pastor y un caballero en un diálogo devoto entre Cristo sufriente en la Cruz y un interlocutor. Podemos verlo enfrentando los comienzos de ambas piezas:

Juan del Encina
(ID3546 E 3139, 96JE-157)

—¿Quién te traxo, caballero,
por esta montaña escura?

Juan del Encina
(ID4524 V 3139, 96JE-126²³¹)

—¿Quién te traxo, Criador,
por esta montaña escura?

²²⁹ Es algo que sostuve en mi trabajo “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1”.

²³⁰ No me disuade a la hora de postular esta relación literaria el hecho de que se trate de villancicos populares y, supuestamente, muy difundidos: un uso tan reiterado por parte de Fray Ambrosio de los mismos motivos que Encina resulta altamente sospechoso. No olvidemos, por otra parte, que son varias las similitudes entre ambos cancioneros aunque el del fraile sea exclusivamente devoto: el mero título que da Montesino a su compilación (*cancionero*) y el hecho de que ambos sean cancioneros de autor e impresos los empareja también: posiblemente Montesino, al igual que Urrea, se inspirara en el *opus maius* de Encina en estos otros aspectos.

²³¹ Me ocupo de este texto más adelante, en el capítulo dedicado a las canciones y villancicos.

—¡Ay pastor, que mi ventura!
 —¡Para el cuerpo de san Polo
 que estoy asmado de ti!
 ¿Quién te arribó por aquí
 tan lagrimoso y tan solo?
 Yo cuidé que eras Bartolo,
 un pastor de Estremadura
 que aprisca en aquella altura.

—¡Ay, que tú, mi criatura!
 —¿Cómo vienes lastimado,
 maltratado de tal suerte?
 ¿Quién te sentenció a la muerte
 siendo justo, sin pecado?
 Aviendo, Señor, criado
 a toda humana natura,
 ¿vienes a tal desventura?

Lo que en un texto constituye una dramatización del encuentro entre un pastor y un caballero enamorado se convierte en un diálogo catequético entre Cristo y un interlocutor que le pregunta por el sentido de su sufrimiento²³². Cabría la posibilidad de que el propio Montesinos, al ver este proceso realizado por Encina en su propio *Cancionero*, se inspirara en los citados versos de nuestro poeta para realizar él mismo su propia versión de otro texto pastoril enciniano (en el caso de “—Nuevas te trayo, carillo”) o bien otra glosa como la suya en el caso del estribillo “¡O castillo de Montanches”. Al fin y al cabo el procedimiento es gemelo: a partir de un estribillo profano (pastoril o amoroso), se realiza la versión religiosa. Con el añadido de que en esta ocasión el propio Encina ya había hecho su propia versión de tipo pasional, como la de Montesino, introduciendo a Cristo como personaje con voz en su poema, todo lo cual pudo poner al franciscano tras la pista de nuestro poeta al vislumbrar las posibilidades literarias que le brindaba la imitación de los textos del salmantino.

Es cierto que era práctica frecuente la reelaboración de los textos a partir de los estribillos, sobre todo los de tipo popular. Si apuro la hipótesis hasta este punto es porque creo que, de hecho, Montesino realizó este mismo procedimiento una tercera vez con otro texto pastoril enciniano, aunque en esta ocasión muy posiblemente la idea le llegara a través de una versión de Juan Álvarez Gato. Y en concreto, el texto elegido, tanto para su versión como para la de Gato, no es otro que el villancico pasional enciniano citado en el párrafo inmediatamente anterior. Una vez más, podemos advertirlo enfrentando los textos de estos dos autores:

²³² Frenk (*Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, n. 1003) incluye el estribillo pastoril de Encina entre los de tipo popular. De acuerdo con su aparato crítico Encina sería el primero en adaptarlo al nuevo contexto cortesano y en volverlo a lo divino.

Juan Álvarez Gato
(ID3138 T 3139)

—¿Quién te truxo, Rey de gloria
Por este valle tan triste?
—Ay onbre, tú me truxiste.
—¡O bondad muy desigual,
que seyendo Dios del çielo
quesiste deçir al suelo
a vestir de mi sayal
en esta carne mortal
do tantas penas sofriste!
—Ay onbre, tú me truxiste.

Ambrosio de Montesino
(ID6015 V 3138, 08AM-7)

—¿Quién te dio rey la fatiga
deste sudor estremado?
—¡Ay hombre, que tu pecado!
—¿En qué ley de amor se escribe
que el remedio de mis penas
sude sangre de sus venas
por la cuál la vida vive?
El que contigo concibe
desseo de ser llagado
no puede ser condenado.

De modo que Encina se convirtió en fuente para las versiones pasionales de Juan Álvarez Gato (el primero en imitarle, de acuerdo con la numeración de Dutton) y Ambrosio Montesino²³³. Ambos autores aprovecharon las posibilidades catequéticas que brindaba el esquema dialogado de pregunta y respuesta (—¿Quién te traxo?... —Ay que tú). El resultado, como se advierte ya en la primera versión a lo divino del propio Encina, son un grupo de composiciones devotas muy efectistas, dotadas de una teatralidad bastante explícita. Y no olvidemos un hecho fundamental, que posiblemente está en la raíz del interés literario-religioso que despertó este esquema retórico en los tres poetas: en ellas se hace hablar al propio Cristo sufriente, un hecho que constituía la esencia y la aspiración misma de toda contemplación.

En este sentido, todavía hay un último aspecto en el que quisiera reparar: la rúbrica que acompaña a este texto en 08AM introduce un personaje bien conocido: *Estas coplas fizo Anbrosio Montesino por mandado de la reya doña Ysabel estando su alteza en el fin de su enfermedad*. Montesino, no lo olvidemos, era el confesor de Isabel la Católica y la acompañó muy de cerca en el último tramo de su enfermedad; tenemos así la circunstancia precisa que llevó al fraile franciscano a componer su texto. La fecha

²³³ Lo cierto es que en el caso de la imitación de “—Nuevas te trayo, carillo”, como explico en otro lugar, también Gato andaba de por medio en la imitación de Encina (si bien su texto es de tipo mariano): quizá fuera el canal originario a través del cual Montesino descubrió la obra de Encina. Se teje así una red de imitaciones y ecos entre Gato y Montesino que tiene su raíz en los villancicos pastoriles del salmantino. Posiblemente la corte de los Reyes Católicos a la que estuvieron vinculados Gato y el predicador franciscano fue el ámbito concreto de este conjunto de imitaciones.

(1504), por cierto, cuadra con el proceso de elaboración de los textos descrito más arriba. En el caso de la composición de Montesino, la pasión de Cristo se convierte así en el modelo y la referencia de la pasión de la propia Reina Católica en su lecho de muerte. El texto se convierte en pasional y contemplativo por una doble vía: evangélica, por un lado, pues se acerca al dolor de Cristo y al consuelo del ángel que recibe en el Huerto de los Olivos, pero biográfica igualmente, puesto que Isabel misma se identifica con los dolores de Cristo en el momento de su tránsito²³⁴. Este era, en última instancia, el objetivo de la meditación contemplativa típicamente franciscana: llegar a revivir las escenas evangélicas hasta el punto de identificarse con los sufrimientos del mismo Redentor, algo que la muerte de la reina Isabel —y, en concreto, el poema de Montesino— ilustran con singular eficacia²³⁵.

2.1.3. *La fiesta de la Resurrección* (n. 8)

Siguiendo la progresiva ordenación litúrgica de las primeras composiciones religiosas del *Cancionero*, tras el ciclo de la Pasión encontramos la poesía a *La fiesta de la Resurrección* (n. 8). Sus puntos de contacto con los dos extensos poemas iniciales son evidentes y me ahorrarán algunas explicaciones: se trata igualmente de un texto largo y doctrinal (50 coplas, 450 versos), muy bien organizado, con la dedicatoria a Doña Isabel de Zúñiga que ya hemos visto en otras ocasiones y con rúbricas interiores y referencias bíblicas en los márgenes. Como antes, vuelvo a ofrecer un esquema sinóptico de su organización interna a partir de las cincuenta coplas de que consta:

²³⁴ Sobre la muerte y su significado en el filo del quinientos, así como una sugerente interpretación de los ritos finales con los que se conjura el poder de la muerte en este tiempo (en ese marco habría que situar la dimensión consolatoria del texto de Montesino) debe verse la útil monográfica de Rebeca Sanmartín Bastida: *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006. Y no parece casual que tanto Encina como Gato y Montesino aprovechen la peculiar teatralidad que permite la conversación con el mismo Cristo; volveré sobre estos textos en otra ocasión. Véase también mi reseña al trabajo de Sanmartín en *Revista de Filología Española*, LXXXVII, 1º (2007), pp. 212-216, donde incido en un concepto de teatralidad escénica como el que maneja Pedro Cátedra en algunos de sus trabajos: precisamente Gato centra algunas de las investigaciones de Cátedra en la búsqueda de huellas del primitivo teatro religioso castellano de tipo conventual. En su villancico Gato nos brinda otro ejemplo de la dramaticidad característica de sus textos, en esta ocasión en unas coplas pasionales como “—¿Quién te truxo, Rey de gloria” (¿tendrían también un destinatario, o destinatarias, cortesano o conventual?). Cátedra relacionó unas *Contemplaciones* navideñas de Gato con la tradición de poesía contemplativa y, en particular, con la tradición cerrada característica de los primeros especímenes de nuestro teatro religioso del siglo XV (P. Cátedra: *Liturgia, poesía y teatro*, pp. 487-506).

²³⁵ A este propósito, véase Luis Suárez: “La muerte de la reina Isabel según el pintor Rosales”, en Gonzalo Anes, Carmen Manso y José Manuel Pita Andrade (eds.): *Isabel la Católica y el Arte*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2006, pp. 202-216.

I. Introducción (1-8):

- 1-3: Tópicos de modestia.
- 4-5: Invocación inicial a la Virgen y al Redentor.
- 6-8: Narración breve de la Resurrección.

II. Coplas encadenadas en alabanza de la Resurrección (9-20):

Sección devocional: alabanzas, exhortaciones y peticiones.

III. Tipología de la Resurrección en el Antiguo Testamento (21-39).

- 21-24: Introducción de la materia tipológica.
- 25-29: Génesis: Adán y Noé.
- 30-33: Patriarcas y jueces: Abraham, Job, Jacob, Sansón.
- 34-38: Profetas (34-38): Jonás, Eclesiastés, Isaías, Oseas, Miqueas, Amos, Sofonías y Abacuc.
- 39: Conclusión.

IV. Relato de las apariciones (40-48) en el Nuevo Testamento: María, Magdalena, Pedro, discípulos de Emaús, Once Apóstoles, Tomás, José de Arimatea y Alfeo.

V. Conclusión (49-50).

No encontramos en este texto el empeño oracional y contemplativo que advertíamos en textos previos en forma de rúbricas o exhortaciones a la contemplación de la vida de Cristo; hay que tener presente que el motivo de la Resurrección está mucho menos desarrollado en nuestra poesía religiosa cuatrocentista que los ciclos de Navidad y Pasión. En este sentido, es significativo, por ejemplo, el hecho de que Ambrosio Montesino no dedique a la Resurrección de Cristo ni un solo texto de los treinta y siete de que consta su *Cancionero* de 1508. Igualmente, no encontramos poemas sobre la Resurrección en ninguna de las cuarenta y cuatro composiciones que integran las obras de devoción y moralidad que inician el *Cancionero General*. Claramente los ciclos de Navidad y Pasión atraen principalmente el interés de nuestros poetas cuatrocentistas.

Son varias las imágenes y tópicos que presenta la composición enciniana: la insistencia en la victoria sobre el demonio (vv. 44, 72, 107, 188, etc.), las imágenes acerca de la Luz (Cristo como “divino sol”: vv. 65, 226, 311, etc.), las exclamaciones de alegría y alabanza, etc. En particular, la que he considerado segunda sección del texto, la de coplas encadenadas de exhortación y alabanza, presenta en sus doce coplas una

amplia gama de manifestaciones redentoristas acerca de la victoria de Cristo sobre la muerte; por ejemplo, en el marco del tópico del sobrepujamiento:

¡O sello de nuestra fe, / Dios te salve, santo día, / día de más alegría / que en el mundo
nunca fue! / De ti, dime ¿qué diré?, / que enmudezco en tu presencia, / di ¿por dónde
pasaré?, / que ningún vado no sé / en el mar de tu ecelencia. // Mar muy grande y
espacioso, / hondo piélagos muy alto (vv. 73-83).

Precisamente estas doce coplas se encuentran vinculadas entre sí por un recurso muy del gusto de Encina, la anadiplosis²³⁶: cada inicio de copla, como se advierte en el verso citado (mar de tu ecelencia. // Mar muy grande y espacioso”), se encadena con el último elemento del final de la copla anterior. Como veremos frecuentemente en la obra del salmantino, un recurso retórico se sitúa aquí al servicio de la organización de una composición: tan sólo estas doce coplas se caracterizan por su construcción a partir del encadenado, algo que las dota de unidad respecto al resto del poema. Tampoco me extenderé en los mecanismos de diseño tipológico que recorren más de quince coplas: la única diferencia respecto de los que vimos en el texto de Navidad, obviamente, es el tema. Pero la explicación tipológica de la teología de la Resurrección es similar a aquella otra, con figuras de la Resurrección de Cristo bien conocidas: el sacrificio de Isaac, la fortaleza renovada de Sansón, la estancia de Jonás en el vientre de la ballena, etc.²³⁷. Una vez más Encina persigue citas y figuras del Antiguo Testamento y lo hace ordenadamente: desde el Génesis hasta los llamados profetas menores; en el primer caso Encina cita sucesos como los mencionados, en tanto que en el caso de los profetas cita textualmente sus profecías redentoristas. Y, como en aquella otra ocasión, explica la lógica misma de su enumeración antes de proceder al elenco, como si tratara de organizar su texto: “desde los primeros días / publicaban escrituras / cómo resucitarías, / profetas en profecías, / patriarcas en figuras” (vv. 212-216). Obviamente el despliegue de conocimientos retóricos, teológicos y bíblicos tiene un carácter propagandístico y de exaltación personal al que ya hemos aludido; en este sentido, es interesante la

²³⁶ En el *Arte de poesía castellana*, al comienzo de 96JE, lo denomina *encadenado* y es el recurso que comenta en primer lugar, prueba de la importancia que le concedía. Recordemos el fragmento: “Ay también mucha diversidad de galas en el trovar, especialmente de cuatro o cinco principales debemos hazer fiesta. Ay una gala de trovar que se llama encadenado, que, en el consonante que acaba el un pie, en aquél comiença el otro” (Pérez Priego, p. 23). En este caso se trata de un encadenado entre el final de una copla y el inicio de la siguiente, no entre versos contiguos.

²³⁷ Puede verse un comentario en J. San José Lera: “Juan del Encina y los modelos exegéticos en la poesía religiosa del primer renacimiento”, p. 201.

observación del autor con la que cierra el aluvión de figuras bíblicas: “mas, por mucho no alargar, / que a mi saber no conviene, / me quiero presto passar” (vv. 347-349). Es un tópico de cierre, por supuesto, pero no pierde ocasión Encina para dejar caer esta presuntuosa alusión a su dominio de la materia²³⁸.

Por último, la tercera sección claramente definida de este texto es la correspondiente al relato de las apariciones en el Nuevo Testamento. El texto, como siempre, aparece bien distribuido a partir del relato conjunto de San Lucas y San Juan, como puntualmente se recoge en los márgenes del incunable. Encontramos aquí el rastro de la armonización de los evangelios, un subgénero literario religioso que tuvo gran difusión y un notable éxito con la llegada de la imprenta²³⁹. En el texto teatral de Encina, la *Representación de la santísima Resurrección de Cristo* (tan próxima al texto poético que vengo comentando) se da esta armonización en el relato de la mañana del día de Pascua y en la presentación de los personajes de esa pequeña pieza: José de Arimatea, María Magdalena, Cleofás y San Lucas. De acuerdo con la rúbrica, en esa pieza *cada uno cuenta de qué manera le apareció Nuestro Redentor*²⁴⁰. También aparece en esta breve representación (más breve incluso que la propia composición poética, pues consta tan sólo de 194 versos) una referencia a la tipología bíblica, aunque sin el dilatado elenco de textos veterotestamentarios: “En muchos fue figurado, / primero mucho que fuesse / por muchos profetizado” (vv. 167-169)²⁴¹. En cualquier caso, la fuente principal de Encina para el relato de las apariciones de *La fiesta de la Resurrección* son los capítulos finales de San Lucas (cap. XXIII) y San Juan (cap. XX); curiosamente hay una sola estrofa que no viene acompañada de cita bíblica en los márgenes:

²³⁸ Sin duda, el habilidoso empleo del *encadenado*, mencionado más arriba, tiene también esta dimensión propagandística de exaltación personal: el salmantino quiere aparecer como un virtuoso en el manejo de los recursos de agudeza al servicio de la materia religiosa.

²³⁹ Véase P. Cátedra: *Poesía de Pasión en la Edad Media*. Fueron numerosas las armonizaciones en el caso de los distintos materiales pasionales del cuatrocientos castellano. También en el caso de Encina; de hecho, tanto la *Égloga representada en la misma noche de Natividad* (en la que significativamente los protagonistas son cuatro pastores llamados Mateo, Marcos, Lucas y Juan) como la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*, contienen sendas armonizaciones de los ciclos bíblicos de Navidad y Pasión, de acuerdo con la información que aporta cada evangelio. Esta técnica compositiva configura de modo dramático una tradición firmemente asentada en la literatura religiosa de su tiempo.

²⁴⁰ A. del Río (ed.): p. 35.

²⁴¹ Nótese la diferencia que establecen estos versos, en la que ya reparamos más arriba. Hay dos tipos de prefiguraciones bíblicas: por un lado aquellos personajes del Antiguo Testamento que son personalmente figura de Cristo resucitado (Isaac, José, Sansón, Jonás, etc.) y por otro los textos proféticos que aluden a la Resurrección. Históricamente, como dice este fragmento y como se deduce de la ordenación enciniana, primero se dieron las prefiguraciones de Cristo y luego las profecías.

Y violo ressucitado / oy, en este santo día, / Joseph Abarimatía / que le avía sepultado; / violo el Alfeo llamado / y él le dixo que comiesse, / porque tenía jurado / de no comer más bocado / hasta que bivo le viesse. (vv. 415-423)

En efecto, no aparece la correspondiente cita porque no encontramos en la Biblia ni la aparición a José de Arimatea ni la promesa de este Alfeo. En esta ocasión Encina ha seguido la *Legenda aurea*, la exitosísima compilación de Jacobo de la Vorágine, que sí contiene la aparición a José de Arimatea, así como la referencia a un Alfeo en la mañana de la Resurrección que podría ser el de este texto²⁴²:

Sunt et alie tres apparitiones que referuntur in ipsa die resurrectionis facte, sed tamen hoc ex texto non habetur. Prima qua apparuit Iacobo iusto, id est Iacobo Alphei, de qua apparitione inuenies in legenda ipsius Iacobi. Alia est qua ipsa die dicitur apparuisse Ioseph, sicut legitur in euangelio Nychodemi.

Como vemos, la erudición del docto Encina no va reñida con la opción de acudir a la mayor fuente de relatos y vidas de santos de su tiempo, la difundidísima *Legenda aurea*; de hecho, como resulta esperable, no indica al margen el origen de esta referencia.

2.1.4. *La fiesta de la Asunción de Nuestra Señora* (n. 9)

La ambiciosa y extensa composición que Encina dedica a la Virgen de agosto prepara el final del ciclo de las conmemoraciones litúrgicas que se inició con las cien coplas a la Navidad. No es propiamente el cierre porque la siguiente composición continúa algunos aspectos de tipo mariano, pero lo hace ya sin la pretensión escolar ni la abundancia retórica de este texto. Sin duda, esta composición se hermana claramente con *La Natividad de Nuestro Salvador* (n. 4) puesto que tiene la misma extensión: se trata de novecientos versos distribuidos en otras cien coplas. El tono de este poema, así como la dedicatoria a la Duquesa de Alba, la perspectiva escolar y doctrinal, el recurso

²⁴² Iacopo da Varazze: *Legenda aurea*, ed. Giovanni Paolo Maggioni, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 1998, p. 363 (LII. *De Resurrectione Domini*). Varazze, a su vez, sigue un apócrifo, el *Evangelio de Nicodemo*. También en la *Representación de la Resurrección de Cristo* aparecen estos dos personajes en la mañana de Pascua: José de Arimatea, que dice haber visto a Cristo resucitado, y Cleofás, que explica la aparición en Emaús: “Y con él mesmo comimos, / aunque algunos dudarán, / y en verle partir el pan / entonces le conocimos” (vv. 91-94). En el motivo de la promesa de no comer hasta ver a Cristo resucitado parece haber una contaminación entre Alfeo y el personaje de Cleofás, protagonista de la aparición de Cristo resucitado a los discípulos de Emaús, que reconoce al Resucitado al partir el pan con él (Lc. 24, 13-14).

a la tipología y algunos otros aspectos nos resultan ya conocidos y no insistiré más en ellos. Pueden advertirse en el esquema del contenido de estas cien coplas que ofrezco a continuación:

- 0. Prólogo en prosa a la Duquesa de Alba.
 - I. Introducción: 1-6.
 - II. Presentación y argumentación del dogma (7-38).
 - a. 7-19: Argumentación teológica.
 - b. 20-29: Breve biografía de la Virgen.
 - c. 30-38: Nueve milagros de María (en vida y *post mortem*).
 - III. Tipología de la Asunción en el Antiguo Testamento (39-49).
Transición (alabanzas): 50-56.
 - IV. Consistorio sobre la Asunción (57-77).
 - a. 59-64: Habla la Justicia.
 - b. 65-68: Habla la Potencia.
 - c. 69-71: Habla la Bondad.
 - d. 72-74: Habla la Sabiduría.
 - e. 75-77: Juicio favorable de la Trinidad.
 - V. Asunción y Coronación (78-100).
 - a. 78-85: Descripción del *ascensus* y cortejo de la Virgen.
 - b. 86-88: Tres preguntas de los Ángeles.
 - c. 89-94: Coronación de la Virgen por Dios. Música celestial.
 - d. 95-100: Doce estrellas de la corona.

De entrada, y como novedad, sorprende la presencia de un breve prólogo en prosa, el único de todo este ciclo; obviamente, va dirigido a Doña Isabel de Zúñiga, Duquesa de Alba, y contiene una justificación de la obra²⁴³. Tanto los tópicos de modestia como la descripción de la figura de la Duquesa se relacionan con el carácter reivindicativo y escolar de Encina, como ya hemos señalado, así como con la condición piadosa de su principal mecenas²⁴⁴. Al tiempo, estas palabras nos ofrecen un anclaje litúrgico,

²⁴³ “Buscando mi desseoso pensamiento en qué pudiesse más a vuestra señoría servir, viendo cuán devotíssima es de la gloriosa Reina de los cielos, comencé con mi flaco saber a exercitar la pluma en algo de los loores y alabanzas de la muy bendita madre de Dios, porque una de las cosas que más aplaze a qualquiera es que le loen y alaben aquello que mucho quiere y ama” (Pérez Priego, p. 93).

²⁴⁴ Recordemos los trabajos, ya citados, de M. García-Bermejo (“Las destinatarias de la poesía cancioneril castellana pasional del siglo XV”) y de San José Lera (“Juan del Encina y los modelos exegéticos”). Las investigaciones de Ainara Herrán, bajo la dirección de Nicasio Salvador, sobre el mecenazgo religioso en la época de los Reyes Católicos contribuirán a trazar un panorama particularmente rico a la hora de

patrístico y bíblico muy concreto pues contienen una interesada referencia erudita a la ausencia de datos bíblicos sobre la Virgen, en contraste con las informaciones de los Doctores de la Iglesia, con los que Encina parece alinearse —algo que no nos sorprende— al cierre del breve prólogo²⁴⁵:

Y la Iglesia, que con gran solenidad aquesta fiesta celebra, aunque nos da testimonio que en tal día fue llevada a los cielos, no declara aver sido en cuerpo y alma, mas los santos doctores que della escribieron bien lo prueban por muy patentes y claras razones, con cuyos dichos abraçándonos, assí lo devemos creer.

Lo cierto es que la Asunción de María en cuerpo y alma a los cielos no fue reconocida como dogma por la Iglesia hasta 1950, como recuerda Tillier: “for a fifteenth-century poet, then, the question would not have been quite so clear-cut”²⁴⁶. En cualquier caso, no pierde la ocasión Encina para este alegórico abrazo con los Doctores de la Iglesia, con cuyo proyecto intelectual parece hermanar la composición; con todo, los versos iniciales insistirán en los consabidos tópicos de humildad a la hora de tratar la materia²⁴⁷. Enseguida vendrá la argumentación teológica; lo cierto es que tan sólo cita, y de pasada, a San Agustín y San Bernardo (vv. 75-76), si bien los argumentos pueden considerarse de tipo tradicional: “Que, como diversa fuesse / de natura en el parir, / assí diversa en morir, / que tierra no la comiesse” (vv. 145-148). Una segunda parte de esta sección dogmática la constituye un conjunto de coplas que, con mayor carga exhortativa y emocional, traza una breve biografía de María, desde la concepción de Cristo hasta su Asunción al cielo (coplas 20-29), completada con otras nueve coplas sobre los nueve milagros realizados por la Virgen hasta su Asunción gloriosa (coplas 30-38). En

contextualizar la poesía religiosa del XV. También Rebeca Sanmartín se ha interesado por aspectos relacionados con la devoción femenina.

²⁴⁵ Pérez Priego, p. 93.

²⁴⁶ J. Y. Tillier: *Religious Elements in Fifteenth-Century Spanish Cancioneros*, p. 113. A este propósito cita Tillier la composición ID2389 (“O tú rey que estás leyendo”), atribuida a Mena, Fernando de la Torre o Pérez de Guzmán en la que la Asunción no se acepta como dogma: “La Madre del Salvador / Virgen y flor de las flores / que parió muy sin dolor / al señor de los señores, / su cuerpo, que en los mayores / otro tal nunca nació, / la muerte lo departió / con sus esquivos dolores” (vv. 73-80). Véanse otros textos cancioneriles sobre algunas otras cuestiones en discusión como la Trinidad, la virginidad de María o la Concepción Inmaculada en M. Moreno y A. Rodado: “Las polémicas teológicas en los cancioneros”.

²⁴⁷ El análisis del prólogo que hace San José Lera es muy atinado: “El poema no debe leerse sólo como una acumulación devota de alabanzas, sino como un ejercicio intelectual con el que el autor quiere declarar aquello que sea necesario de los misterios teológicos que encierra su asunto. Para ello plantea en el encabezamiento una especie de *status questionis*: qué dice la Escritura, qué la Liturgia, y qué los santos doctores” (“Juan del Encina y los modelos exegéticos”, p. 202).

apretada síntesis una de estas coplas ofrece una cronología tradicional de su vida, tomada, como veremos, de la *Legenda aurea*:

Quando a Cristo concibió, / ya catorze años avía / y de los quinze sería, / al tiempo que lo parió; / y otros treinta y tres vivió / con el Hijo, sin dudar, / y de sesenta murió, / y otro tanto allí se vio / apóstolos predicar. (vv. 217-225)

Por su parte, las coplas 27-29 contienen un recurso que ya observamos en la composición navideña: la repetición, a menudo en posición anafórica, de la partícula “oy” a modo de actualización litúrgica de la fiesta en el texto del poema: “oy el linage umanal / tome gloria muy entera, / pues oy el Rey divinal / con su corte celestial, / a recibirla saliera. // Oy las almas gloriosas...” (vv. 257-262). Así, el relato biográfico de la vida de María culmina en el hoy festivo de la conmemoración litúrgica como el punto de llegada de su propia historia²⁴⁸. Por otra parte, el relato de los nueve signos milagrosos relacionados con la vida de María (coplas 30-38) recibe la influencia de la narración de las vidas de santos, en particular en los prodigios relacionados con el intento de los judíos de robar el cuerpo yacente de María justo antes de la Asunción:

No fue menos de notar / la sétima maravilla / que en la judaica cuadrilla / quiso Dios querer obrar, / quando ivan a enterrar / la Virgen, nuestra Señora, / ellos queriendo robar / su cuerpo para quemar: / cególos Dios a desora. // A los que más procuravan / llegar con tales demandas, / si echavan mano a las andas, / a ellas se les pegaban, / y tan pegadas estaban / como clavadas con clavo / hasta que ellos confessavan / la ceguedad en que andavan, / y este es el miraglo otavo. (vv. 316-333)

La fuente aquí, como ya precisó Darbord, es la exitosa *Legenda Aurea* de Vorágine, donde el suceso se desarrolla con mayor detalle aunque no lo diga el salmantino en el margen²⁴⁹. En cambio, el propio Encina sí aclara en los márgenes las fuentes de la sección tipológica de esta composición (coplas 39-49); en ella, como ya hemos visto en otros ejemplos, recurre a la más prestigiosa pauta exegética de su tiempo, la prefiguración bíblica, para vincular la Asunción de María al cielo con ejemplos y casos

²⁴⁸ El recurso a la repetición puede resultar altamente retórico y encomiástico: “Oy, ¿por qué, por qué, por qué / todo el mundo no veré / de plazer tornarse loco?” (vv. 241-243).

²⁴⁹ M. Darbord: *La poésie religieuse espagnole*, p. 249. En efecto, véase G. P. Maggioni (ed.), pp. 784-785, donde se recoge el milagro en el capítulo CXV, *De Assumptione Beate Virginis Marie*; véase también p. 779, de donde Encina toma el cálculo citado de la edad de María a través de una cita de Epifanio que inaugura el capítulo de Varazze.

tomados del Éxodo, Números, profetas, Reyes, etc. Por ejemplo, los libros de los Reyes narran los episodios de la ascensión de Elías y la danza de David ante el arca de la alianza; la interpretación que hace Encina del segundo motivo es singular:

Fue también figura quando, / quando fue llevado Elías, / David en las alegrías, / delante
ell arca saltando; / Dios es David con su mando, / y ell arca su santa madre / con quien oy
ivan cantando / santos y ángeles, dançando / a la gloria de Dios Padre. (vv. 406-414)

La siguiente sección de la composición la conforma un extenso grupo de versos (coplas 57-77) dedicados íntegramente al motivo del diálogo divino en el seno del cual la Trinidad toma la decisión final sobre la asunción de la Virgen. Dios trae ante su presencia a “cuatro señoras amadas” (v. 507) —Justicia, Bondad, Potencia y Sabiduría— a las que plantea la misma cuestión: “si era bien de la ensalçar / en cuerpo y en alma junta” (vv. 521-522). Por turno estas señoras irán respondiendo siempre afirmativamente y con distintos argumentos²⁵⁰. Se produce así un diálogo que no llega a ofrecer mayores visos de teatralidad, más allá de la alternancia de intervenciones. Con todo, no deja de ser interesante la humanización de la Trinidad, así como la alegorización de estos personajes, que intervienen como si formaran parte de un auto sacramental. Finalmente, oído el consejo favorable de las cuatro señoras, se produce el veredicto de la Trinidad por el que la Virgen, a los tres días de muerta, es llamada al cielo; para esta solemne llamada de Dios Padre, Encina recurre a varios célebres pasajes del *Cantar de los Cantares*:

Hízola luego Dios Padre / recordar, aunque durmía, / que a grandes bozes dezía, / con
muy plazentero gesto, / con gran amor que tenía: / “Amiga y paloma mía, / levántate y
ven muy presto. // Ven, mi querida y amada, / toda galana y hermosa, / ver mi ermana,
ven mi esposa, / mi escogida y desseada; / levanta, no tardes nada, / ven al reino celestial,
/ ven y serás coronada”. (vv. 677-691)

²⁵⁰ No faltan algunos argumentos tipológicos, como el siguiente, esgrimido por la Potencia y tomado del capítulo III del libro de Daniel: “Y si tú, Señor, guardaste / a los tres niños del fuego, / ¡qué tanto debes guardar luego / a la madre que mamaste! / Tú, Señor, que la dotaste / a ser de gracias tan llena; / tú, que virgen la dexaste, / de la tierra que formaste / la podrás hazer agena” (vv. 604-612). Esta organización dialogada a modo de debate en el que cuatro personajes distintos toman la palabra para juzgar la Asunción de María remite al exitosísimo subgénero cancioneril de las preguntas y respuestas, que tanto gustaba en las cortes del cuatrocientos (véase Antonio Chas: *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002).

Sin embargo, una vez más el salmantino no es completamente original: esta descripción del momento de la Asunción, así como la cita parcial del Cantar de los Cantares (Ct Ct 4, 8) y el motivo de las grandes voces y cantos de Dios Padre y de la corte celestial, aparece igualmente en la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine: *Tunc cantor cantorum omnibus excellentius intonauit: “Veni de Libano, sponsa, ueni de Libano, ueni, coronaberis”*²⁵¹. Como vemos, Encina no cita su fuente por un motivo palpable: la *Legenda* no era una obra académica, universitaria, sino el más difundido catálogo de vidas de santos y materia hagiográfica de su tiempo. Si la citara al margen podría cuestionar, al menos parcialmente, el planteamiento reivindicativo contenido en su tratamiento erudito de los temas religiosos, algo por lo que no estaría dispuesto a pasar. Con todo, a menudo Encina va más allá de su fuente; por ejemplo, allí donde la obra de Vorágine señale la riqueza musical de la corte celeste en su recibimiento de la Virgen, Encina no resistirá la tentación de trazar una grandiosa puesta en escena musical en su descripción correspondiente:

Todo el mundo retumbava, / en su gran coronación, / con el retumbo del son / que en los
 cielos oy sonava, / que si el un coro cantava / el otro coro tañía, / el otro coro dançava, / el
 otro coro saltava, / todos llenos de alegría (...) // Sacabuches, chirimías / y aquellos claros
 clarines, / cherubines, serafines / haciendo mil melodías, / melodías y armonías (vv. 802-
 810 y 820-823).

Es interesante notar cómo nuestro poeta organiza esta composición, al menos en su segunda parte, con un cierto sentido cronológico: si las primeras cincuenta coplas se centran en la argumentación teológica y en el andamiaje doctrinal, la segunda cincuentena contiene la narración ordenada de la vida de la Virgen, su muerte, la discusión trinitaria y finalmente la ascensión y coronación celeste con todo su aparato. La última pieza que engarza el salmantino en esta ambiciosa estructura religiosa y doctrinal son las seis coplas finales (95-100) que dedica a las doce estrellas de la corona de María; éstas se corresponden, a su vez, con algún atributo o mérito de la Virgen: “De caídos, la primera, / era ser levantamiento, / la segunda, lavamiento / de los manzillados

²⁵¹ G. P. Maggioni, ed., p. 782. Más adelante Encina vuelve a amplificar el Cantar de los Cantares (Ct. Ct. 8, 5) en el contexto de las preguntas de admiración de los ángeles: “¿Quién es ésta que subía / del desierto a lo poblado, / que tal riqueza traía, / y abraçándose venía / con tan santo enamorado?” (vv. 788-792). La misma pregunta aparece en la *Legenda* en boca de los coros angélicos: “*Que est ista que ascendit de deserto deliciis affluens immixa super dilectum suum?*” (Maggioni, p. 783)

era” (vv. 856-859)²⁵². La penúltima copla, un conjunto de nueve sustantivos encomiásticos en aposición, como los que hemos visto en otros contextos laudatorios, y la tónica oración de la copla final, cierran un texto dotado, como hemos visto, de una estructura compleja; en ella el cálculo numérico juega un papel importante: doce estrellas de la corona de la Virgen, tres preguntas de los ángeles, nueve milagros de María que se insertan a lo largo de cien coplas y novecientos versos²⁵³. Una estructura compleja para una ambiciosa composición mariana.

2.1.5. *A la gloriosa Reina de los cielos* (n. 10)

La última de las composiciones del ciclo religioso y litúrgico es el texto *en alabança y loor de la gloriosa Reina de los cielos*. Esta misma rúbrica nos sitúa en la perspectiva de la ordenación litúrgica del año cristiano, donde el misterio mariano siguiente a la coronación es la conmemoración de Santa María Reina, en el mismo mes de agosto²⁵⁴. Por tanto, esta composición conecta temáticamente con las anteriores, si bien estilística y conceptualmente se acerca más a los textos pasionales (6 y 7); en efecto, es una composición breve pues consta del mismo número de coplas que aquellas dos poesías (doce): un esquema que Encina empleaba, como sucede aquí, en textos más oracionales y devotos que académicos. Precisamente el salmantino maneja aquí el mismo esquema métrico que la composición *Al crucifixo* (n. 7): estrofas octosílabas de ocho versos con la única excepción del tetrasílabo en el sexto. Comienza con el motivo de la Virgen estrella del mar (“norte de todo concierto”, v. 10) y desarrolla varios tópicos elogios marianos, además de su condición de reina: abogada (v. 24), intercesora (v. 59), flor del mundo (v. 73), “espejo para los buenos” (v. 81), etc. No hay aquí densidad conceptual ni tipología bíblica, sino sencilla alabanza religiosa e inspiración oracional bastante comunes:

²⁵² Ambrosio Montesino escribe doce coplas (120 versos) *A las doze estrellas de la corona de la reyna del cielo*, que incluye en su *Cancionero* de 1508 (J. Rodríguez Puértolas: *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, pp.134-135).

²⁵³ J. San José Lera subraya en este punto (“Juan del Encina y los modelos exegéticos”, p. 197): “el prestigio culto que la composición numérica había cobrado en la exégesis medieval, no como mero juego, sino —siguiendo modelos establecidos desde el Antiguo Testamento—, como símbolo de la conexión de todas las cosas en armonía universal”.

²⁵⁴ Todavía hoy la celebración litúrgica de Santa María Reina tiene lugar el 22 de agosto, una semana después de la fiesta de la Asunción.

Tú nos abonas con Dios, / por ti recibe los ruegos, / tú ruegas siempre por nos / y reináis
ambos a dos / en perdurables sossiegos; / nuestros males / tú los remedias y vales, / que
eres lumbre de los ciegos. (vv. 57-64)

La segunda persona propia de la invocación piadosa, el plural aleccionador y sermonario, la materia *de contemptu mundi* son algunos de los aspectos que encontramos en este texto, de un modo similar a otros testimonios de la poesía religiosa de Encina. El autor lo insertó en este lugar de su *Cancionero* con el propósito evidente de rematar la organización litúrgica que perseguía.

2.2. Liturgia y circunstancia salmantina (nn. 11-12)

Al igual que sucede en otras partes del *Cancionero* enciniano, a la materia principal le sigue la de circunstancias correspondiente. Si en otros lugares veremos poesía circunstancial de amores a continuación de las coplas propiamente amorosas²⁵⁵, aquí nos encontramos dos composiciones que, sin dejar de ser religiosas por su común tema mariano (que, de paso, las vincula a las fiestas litúrgicas de los poemas anteriores) presentan una circunstancia muy precisa, con coordenadas históricas y geográficas concretas. Una vez más, las rúbricas se muestran particularmente reveladoras, comenzando por la del texto n. 11: *Juan del Encina, en loor de una iglesia de Nuestra Señora nuevamente edificada en un lugar que se dize Villeruela, en el obispado de Salamanca, llamada Sancta María la Alta, adonde son otorgados grandes perdones en ciertas fiestas del año*. Claramente se trata de una composición de encargo, cuya limitada difusión local se vería beneficiada por la inclusión en 96JE. El poeta, que servía en Alba de Tormes como organizador de espectáculos para los Duques, sería comisionado por ellos, o quizá por algún eclesiástico o noble próximo, para hacer el elogio de la nueva iglesia con ocasión de su reciente construcción. ¿Dónde estaba exactamente Villeruela? Beltrán no llegó a encontrar rastro de este pueblo en los catálogos artísticos y monumentales de Salamanca²⁵⁶; sin embargo, su propio trabajo sobre el célebre *Libro del limosnero de Isabel la Católica* obliga a revisar este interesante documento sobre la detallada contabilidad que el limosnero Pedro de Toledo

²⁵⁵ Véase el caso de la organización de las coplas de amores en el capítulo correspondiente, aunque es algo igualmente verificables en secciones como las de villancicos o villancicos de pastores.

²⁵⁶ Lo dice en V. Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, p. 39, n. 31.

llevó a cabo acerca de la actividad caritativa de la reina²⁵⁷. Y ahí mismo, precisamente, aparece Villeruela, en los asientos 191 y 584. En el primer caso se anotan 500 maravedíes recibidos en 1487 “en Villeruela”, pueblo al que siguen, en el recorrido físico del limosnero y en su propia contabilidad, Salamanca, Alba de Tormes y Piedrahita. Como vemos, Villeruela no es invención de Encina y no debía de estar muy lejos de la ciudad si caía dentro del obispado de Salamanca. En cuanto a San Pedro de la Taza, pueblo de la segunda de las iglesias según la denominación de Encina, Beltran lo identifica con el actual San Pedro de Latarce, vallisoletano, pero de la diócesis de Zamora: en efecto, he encontrado un testimonio de 1482 que denomina a este pueblo (en concreto a su fortaleza militar, que se conserva), “San Pedro de Latarsa”, dicción muy próxima a la de Encina²⁵⁸. Es interesante este anclaje temporal y geográfico tan preciso porque ilustra la circunstancia de estas composiciones: nos obliga a postular la presencia ocasional de Encina en esos lugares, así como la difusión local del texto, dado su evidente carácter propagandístico. Este último punto es bien visible en las coplas:

Con poco que trabagemos, / ganaremos gran soldada, / mas, para que más ganemos, / una
 iglesia visitemos / nuevamente edificada / en Villeruela, llamada / Santa María la Alta, /
 donde agora nos es dada / gran perdonança, otorgada / para suplir nuestra falta. (vv. 41-50)

Se alude, obviamente, a los grandes beneficios espirituales que traerá consigo la visita a la nueva iglesia en forma de indulgencias y perdones varios. Al comparar estos dos textos religiosos se advierten unos rasgos comunes evidentes, que parecen formalizados por este subgénero propagandístico de composiciones dedicadas a la inauguración de un nuevo templo: en primer lugar aparecen un conjunto de coplas introductorias en las que se insiste en la condición pecadora del hombre y en la necesidad que tiene de ser perdonado y recibir indulgencias. A continuación se presenta

²⁵⁷ Véase V. Beltran: “La Reina, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la Católica”, en Margarita Freixas, Silvia Iriso y Lourdes Fernández (eds.): *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, I, pp. 353-364. Cito el texto por la transcripción y edición de Eloy Benito Ruano: *El libro del Limosnero de Isabel la Católica*, Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 1996, nn. 191(p. 85) y 584 (p. 117). Éste último dice: “Dí a Isabel García, vezina de Villeruela, diez reales que Su Alteza me envió mandar con el doctor de Villalón que gelos diese para pagar el pecho e Hermandad”.

²⁵⁸ Véase Edward Cooper: *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1991, IV, p. 988, apéndice documental n. 60: “fueron labradores a sus costas e de la dicha tierra a trabajar en la labor de la dicha fortaleza de Sant Pedro de Latarsa”. Por cierto que la iglesia principal del pueblo está dedicada a una advocación mariana.

la nueva iglesia y se hace el elenco de indulgencias, reliquias y fiestas litúrgicas anuales que ofrece la nueva iglesia para sus visitantes con el objetivo propagandístico nada oculto de conseguir atraer al mayor número de fieles. El cierre varía en los dos textos: en el segundo (n. 12) insiste en su propósito de atraer al pecador y se le anima a contribuir económicamente con limosnas en el sostenimiento de la iglesia:

Da, si quieres que te den, / cata que, por muy poquito, / ganas un bien infinito, / en mucho, mucho lo ten; / aquí, pecador, te ven, / que te darán más que pides; / ruega, ruega a Dios por quien / te ganó tan grande bien, / Fabián de Benavides²⁵⁹.

La primera composición, algo menos ávida de posibles, se cierra con tres coplas de alabanza y petición dirigidas a la Virgen²⁶⁰: al fin y al cabo se trata de una advocación mariana. En cualquier caso, hay una codificación muy concreta para estos poemas de encargo: las alusiones exhortativas en segunda persona a los lectores, el catálogo de fiestas y reliquias²⁶¹, la cita expresa en el cuerpo del texto del nombre completo de la nueva iglesia²⁶² y la *dispositio* que he señalado no sólo hermanan a estos textos sino que parecen vincularlos a alguna tradición o subgénero concreto que debió de estar relativamente extendida. Si, como hemos visto, la perspectiva del uso de los textos resulta tan jugosa a la hora de abordar la funcionalidad de las composiciones religiosas, nos encontramos aquí con unos textos que, abiertamente, se concibieron y fueron leídos (quizá escuchados a voz en grito en las calles de los pueblos correspondientes) con esa nada oculta finalidad utilitaria y propagandística; en esta ocasión no se trata sólo de un uso religioso o devocional de los textos: lo que está en juego, obviamente, es el

²⁵⁹ Posiblemente este Fabián de Benavides es quien encargó el texto a Encina, quizá el sacerdote de la iglesia o algún personaje influyente del pueblo que hizo posible la construcción de la nueva iglesia. La alusión expresa en el verso final se sitúa también en este contexto publicitario que recorre la composición. Existe un Juan de Benavides que casó con María Bazán, sobrina de la poderosa condesa de Lemos (nacida en 1450), del mismo nombre: quizá este es el personaje al que alude el último verso de Encina. El dato es interesante porque la fortaleza de Latarsa pertenecía a los Bazán y en la última década del siglo XV el Duque de Alba había desposado a su primogénito con María Osorio, primogénita de la condesa de Lemos (y supuesta heredera del marquesado de Villafranca) y prima, por tanto, de la María Bazán que casó con Juan de Benavides. Véase E. Cooper: *Castillos señoriales de la Corona de Castilla*, pp. 407-407, 989, 999 y 1179.

²⁶⁰ Encina juega con el nombre de la advocación de la Virgen de Villeruela: “¡O Virgen alta y muy alta, / de los cielos alta sierra” (vv. 171-172).

²⁶¹ “¡O, qué reliquias alcança / esta iglesia tan dichosa! / Una imagen gloriosa / de la qu’es nuestra esperança, / del tamaño y semejança / que San Lucas la labró: / gana muy gran perdonança / y gran bienaventurança / el que en su fiesta la vio” (n. 12, vv. 172-180).

²⁶² La encontramos también para el texto *en alabanza de la iglesia de San Pedro de la Tarza*: “Aquesta iglesia, dotada / de tanto bien y alegría, / se llama Santa María / de la Bóveda nombrada, / muy dina de ser loada, / hecha nuevamente agora, / en muy buen lugar labrada, / y en diócesi assentada / del obispo de Çamora” (vv. 82-90)

sostenimiento económico de dos iglesias recién construidas y con esa perspectiva, llamémosla mercantil, escribe Encina (que, a no dudarlo, recibiría un oportuno emolumento por sus servicios de publicista eclesiástico). No parece probable, como sugiere Cátedra²⁶³, que se cantaran estos textos, pero no sería extraño que se imprimieran en pequeñas hojas, que se colocaran en la puerta de la iglesia correspondiente (algo que veinte años después haría con otros textos muy distintos, pero no muy lejanos en su temática, un célebre religioso alemán) o que se recitaran en determinados lugares públicos de los respectivos pueblos: es impensable que quienes encargaron los textos al salmantino se conformaran con 96JE como único canal de difusión. Hay que postular, pues, algún tipo de difusión popular²⁶⁴.

3. LAS COPLAS DE *MEMENTO HOMO* (N.13)

El último de los textos religiosos de Encina antes del grupo de traducciones lo constituye un conjunto de treinta coplas (270 versos) encabezadas por un rúbrica sugestiva: *Memento homo quia cinis es et in cinerem reverteris. Juan del Encina* (n. 13). La composición, a la que apenas ha prestado atención la crítica, se sitúa en el marco de la literatura moral de aviso a los hombres para que reparen en su condición pecadora y se guarden de los males y vicios del mundo. Su riqueza expresiva y estilística lo singularizan dentro del panorama de las composiciones morales de su tiempo que podríamos considerar próximas; el nuestro es un texto desgarrado, admonitorio, que conecta singularmente con la tradición de las *Danzas de la muerte* y con las consolatorias castellanas del cuatrocientos, en particular con las *Coplas* de Jorge Manrique, a quien sigue de cerca en varios pasajes. He optado por trazar, en primer lugar, un recorrido del texto enciniano, para detenerme después en las tradiciones literarias con las que se hermana y, por último, en una composición gemela que, por varias razones, debe ser relacionada con las coplas de *Memento homo*²⁶⁵.

²⁶³ Véase P. Cátedra: *Poesía de Pasión en la Edad Media*, p. 291.

²⁶⁴ No debemos descartar el engarce litúrgico de estos textos provenga de su relación con determinadas ceremonias de inauguración de templos en las que cupiera una interpolación castellana como la de las coplas encargadas a Encina.

²⁶⁵ Tan sólo Gómez Moreno se ha detenido con algún detalle en este texto de Encina. Véanse sus comentarios en su edición de Jorge Manrique (*Poesías*, Madrid: Alianza, 1991, pp. 50-52), así como en su trabajo posterior “El *Tratado del menosprecio del mundo* ¿de Juan del Encina?”, en Marta Schaffer y Antonio Cortijo Ocaña (eds.): *Medieval and Renaissance Spain in Honor of Arthur L-F. Askins*, Londres: Tamesis Books, 2006, pp. 207-220. También él ha sido el primero en relacionar las coplas de *Memento homo* con el *Tratado de menosprecio del mundo* y en atribuir este último a la mano de Encina, atribución de la que hablaré más adelante.

3.1. Diseño estilístico y literario

El título, por supuesto, hace referencia a un célebre pasaje del Génesis (3, 19: *quia pulvis es et in pulverem reverteris*, “porque eres polvo y al polvo volverás”) que tuvo una enorme difusión en la práctica y en la liturgia cristiana de la Baja Edad Media y que aún hoy sigue empleándose en la ceremonia de imposición de ceniza que inaugura los cuarenta días de la cuaresma. Nos sitúa, ya de entrada, en un entorno purgativo, sermonario y penitencial, apropiado para el tiempo litúrgico en el que se emplea este verso bíblico y para introducir un tono serio y solemne que recorrerá todo el texto. Aunque la materia *de contemptu mundi* aparece indirectamente, el texto contiene más bien —en particular en sus primeras siete coplas— un áspero retrato de la suerte miserable y de la circunstancia pecadora del hombre. La cita bíblica que hace las veces de rúbrica y título, cuadra muy bien con este comienzo; de hecho, la expresión *Memento homo* aparece traducida en las dos palabras iniciales de las dos primeras coplas:

Acuerda, desacordado, / acuerda, mira quién eres, / que si bien te conocieres, / ternás en nada tu estado; / acuerda bien tu cuidado / no sigas camino ciego, / que el bivar más desseado / es tan presto rematado / como estopas en el fuego. // Hombre, más tierra que tierra, / ceniza, polvo de nada, / cosa de cosa soñada, / pobre despojo de guerra, / plazo que presto se cierra, / mar de muchos movimientos, / saber que a sabiendas yerra, / niebla que passa por sierra, / sierra de mil pensamientos. (vv. 1-18)

Todo el texto puede sintetizarse, en efecto, en la partícula inicial, *Memento homo*. Encina se suma así a la larga lista de cultivadores de esta literatura de avisos, próxima al universo del sermón, que establece su punto de partida en la desastrada condición del hombre. En nuestra composición, el texto citado en el párrafo anterior, nos sirve también para mostrar cómo se manifiesta estilísticamente esta devastadora descripción de la miseria humana: la segunda estrofa contiene un recurso muy querido por Encina y que ya hemos visto en sus coplas religiosas, el encadenamiento de metáforas alusivas a un mismo elemento, a modo de aposición. De hecho, los avisos al hombre que advertimos en los imperativos de la primera estrofa (“Acuerda”, “Mira”) no volverán a aparecer hasta la octava estrofa. En el medio, encontramos una extensa enumeración de metáforas acerca de la miserable y pecaminosa condición humana que hipertrofian las

coplas con un resultado efectista claramente buscado por el salmantino²⁶⁶. No hay verbos en esta primera parte; en su lugar, el aluvión de metáforas contiene en su enumeración algunos hallazgos estilísticos indudables, por ejemplo cuando recurre a imágenes particularmente vívidas: el hombre es, así, “ceniza, polvo de nada” (v.11), “pólvora de la lombarda / que dispara sin efeto” (vv. 30-31), “un reloj desconcertado” (v. 44), un “sonido que lleva el viento” (v. 59). Obviamente algunas de estas imágenes son bien conocidas en la literatura doctrinal, como la caracterización del hombre como “rocío de la mañana / consumido al mediodía”, de tintes manriqueños²⁶⁷, o la imagen bíblica de la ceniza y el lodo que se repite y traduce nuevamente, “lodo y en lodo tornado” (v. 37), aún más gráfica que la del polvo, pues remite al momento de la creación humana del barro de la tierra. Junto a éstas, dos imágenes me parecen singularmente efectistas por su plasticidad: la del hombre como “meollo de la mançana / que parece que está sana / y está lo mejor podrido” que nuestro poeta puedo leer en la *Vita Christi* de Fray Íñigo (“mançana de fuera buena, / de dentro toda podrida”²⁶⁸); y otra aún más sorprendente: “gusano gusarapiento, / gusano de mil malicias” (vv. 55-56), en la que la búsqueda del efectismo macabro por parte de nuestro poeta llega al extremo de una original creación léxica: no he visto documentado el término ‘gusarapiento’ en ningún otro lugar²⁶⁹.

Tras la enumeración encadenada de metáforas nominales, viene otro grupo de cinco estrofas que se caracterizan estilísticamente por la presencia de tiempos verbales en imperativo, tópicos en la literatura de avisos; en ocasiones recurre Encina a la organización anafórica: “mira que en ti no se emboce / la costumbre del pecado; / mira

²⁶⁶ Al respecto, es interesante la opinión de Víctor Infantes y Juan Carlos Conde: “Creemos que ningún poeta de su época, y quizá de toda la literatura española (...) sacó nunca más partido de la enumeración como recurso poético que Juan del Encina”. Véase V. Infantes y J. C. Conde: “La letra sobre la letra. Un testimonio manuscrito inédito de Juan del Encina en unas *Constituciones* (1498)”, en P. Cátedra (dir.): *La literatura popular impresa en España y en la América Colonial*, Salamanca: SEMYR / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006 pp. 671-721; la cita aparece en p. 692.

²⁶⁷ Recuérdese la imagen de las Coplas de Manrique: “los jaezes y cavallos / de su gente y atavíos / tan sobrados / ¿dónde iremos a buscarlos?, / ¿qué fueron sino rocíos / de los prados?” (vv. 223-228 de la ed. de M. Morrás: Jorge Manrique: *Poesías*, Madrid: Castalia, 2003). Morrás remite (p. 258) a un lugar bíblico (Oseas, 3, 13) y a varios Padres de la Iglesia. Por su parte, Gómez Moreno ya señaló a Manrique como antecedente de Encina en esta imagen común del rocío, hecho que pone de manifiesto “los muchos lazos que unen a Manrique y Juan del Encina” (Gómez Moreno (ed.): Jorge Manrique: *Poesías*, p. 230, n. 49). Véase también, del mismo, “El *Tratado del menospreçio del mundo* ¿de Juan del Encina?”, p. 208.

²⁶⁸ J. Rodríguez Puértolas: Fray Íñigo de Mendoza: *Cancionero*, 307 i-j.

²⁶⁹ Sí “gusarapa”, una variedad del gusano, que el propio Encina emplea con intención cómica en sus *Disparates trovados* (v. 97). Frecuentemente la literatura de muerte se fija en aspectos macabros y repugnantes como ha puesto de manifiesto Rebeca Sanmartín en su citada monografía *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV* (pp. 71-81 y pp. 133-137) o en un sugerente trabajo: “Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: el cuerpo ‘hecho pedazos’ y la ambigüedad macabra”, *eHumanista*, 5 (2005), pp. 113-125.

no estés descuidado, / mira el mundo cómo rueda, / mira que fuese criado / para ser glorificado” (vv. 75-80). Es la apelación al hombre para que repare en lo caduco de todo lo que le rodea y rectifique su mal comportamiento. La otra modalidad estilística verbal que abunda en el poema, complementaria de la anterior, es la primera persona de plural, tan propia de la retórica del sermón. La encontramos también salpicando los versos de la segunda parte del poema, por ejemplo en el contexto de la referencia, siempre perturbadora y casi heideggeriana, a la muerte:

Y el tiempo que acá bivimos, / de tal suerte lo gustamos / que por mucho que bivamos / de mala gana partimos; / yo no sé por qué seguimos / lo que seguir no devemos; / pues para morir nacimos, / no sé para qué huimos / lo que escusar no podemos. (vv. 118-126)

En la segunda parte, y antes de la última tanda de avisos, se insertan cinco coplas sobre un tópico que no podía faltar en esta composición y que muy posiblemente aprendió Encina en las *Coplas* de Manrique; en su desordenado *Ubi sunt* Encina inserta héroes griegos, romanos y castellanos, en apretado desorden: “¿Qu’es del muy fuerte Sansón, / qu’es de Pirro y Carlomano, / y el nuestro Cid castellano, / y las fuerças de Milón?” (vv. 208-211). Aunque luego volveremos a este tópico, es evidente que Encina lo emplea con el mismo propósito que Don Jorge y tantos otros: como aviso moral y como recordatorio, como dice Encina en frase gráfica, de que “una sola sepultura / te queda después de muerto” (vv. 233-234). En este sentido, es constante en toda la composición la insistencia, machacona y nada consoladora, en los aspectos más terribles y macabros de la muerte (presente ya al comienzo de la vida, pues “nacemos carcomientos”, como dice expresivamente el v. 223) y en la necesidad terminante de cambiar de vida: “pecador diligente”, dirá Encina del hombre en expresivo oxímoron (v. 140)²⁷⁰. Al final de la composición el salmantino volverá al *leit motiv* que escogió como título, de modo que el texto se organiza, al cabo, de un modo circular; esto es característico de nuestro poeta, que no ahorra una última referencia admonitoria: “nuestras vidas emendemos, / que todos somos ceniza / y en ceniza tornaremos, / y al infierno caeremos / si nuestra alma acá desliza” (vv. 266-270).

Todavía quisiera mencionar un último asunto que podría tener alguna importancia para señalar una posible influencia literaria recibida por Encina. El verso inicial de las

²⁷⁰ Al universo de lo macabro remite igualmente una de las modalidades favoritas en este tipo de textos: la obsesión por el cuerpo, manifestada en las alusiones a la putrefacción de la carne. Agradezco esta observación —y tantas otras, siempre sugerentes— a Rebeca Sanmartín.

coplas, “Acuerda, desacordado”, aparece como también al comienzo de un poema inserto en una ficción sentimental, *Grimalte y Gradisa*, obra de Juan de Flores y Alonso de Córdoba si aceptamos la propuesta de su editora moderna²⁷¹. Si Encina lo tomó de ahí, tendríamos un pequeño indicio de la relación literaria que el poeta pudo tener con ambos escritores en el ámbito de la Universidad de Salamanca, a la que los tres se aproximaron en algún momento de los años ochenta, y de la corte ducal de Alba de Tormes, con la que se ha vinculado también a Flores. Éste, de hecho, ya ha sido puesto en relación con nuestro poeta en algunos trabajos²⁷² y el hecho de que se le documente en la corte de Fadrique Álvarez de Toledo en los años anteriores a la llegada de Encina podría ser un rastro de una influencia literaria en nuestro poeta que posiblemente iría más lejos de un mero calco en un poema²⁷³.

Precisamente un verso muy similar, “Acordarme desacuerda” (ID4930), aparece como mote en un pliego suelto burgalés de hacia 1518 con obra de Encina. La glosa del mote insertada a continuación es de tipo amoroso y podría atribuirse a nuestro poeta, aunque el *Cancionero General* la atribuye a Pedro de Cartagena²⁷⁴:

No se quál me sea mejor / la memoria que se pierda: / que olvidar es gran dolor / y acordarme desacuerda. // Si olvido gloria pasada, / ¿con qué me consolaré? / Si vida desesperada / ¿se me acuerda qué haré? / Destos extremos de amor / no sé quál gane ni pierda / que olvidar es gran dolor / y acordarme desacuerda²⁷⁵.

²⁷¹ Carmen Parrilla: Juan de Flores: *Grimalte y Gradisa*, Santiago: Universidade, 1988, p. 51 (ID4558). De acuerdo con la propuesta de Parrilla, Juan de Flores y un tal Alonso de Córdoba trabajaron juntos en este relato sentimental: el primero se responsabilizaría del diseño general y de los textos en prosa y el segundo de las cuarenta y dos canciones en verso que se intercalan en la obra (véase pp. xvii-xxxv). Parrilla identifica a Juan de Flores como el primer cronista de los Reyes Católicos, luego rector de la Universidad de Salamanca y vinculado a la corte del Duque de Alba hacia 1480; localiza también a un Alonso de Córdoba, Catedrático de Música de ese Estudio en las mismas fechas y postula ese entorno salmantino como el ámbito para la colaboración literaria entre ambos. Posiblemente ese Alonso de Córdoba sea el autor de dos canciones que aparecen en el *Cancionero Musical de Palacio*.

²⁷² Antonio Cortijo: “An Inane Hypothesis: Torroella, Flores, Lucena, and Celestina?”, en Dru Dougherty y Milton M. Azevedo (eds.): *Multicultural Iberia: Language, Literature, and Music*, California: University of California, 1999, pp. 40-56 (en particular, pp. 43-50). Véase también Carmen Parrilla: “Juan del Encina y la novela sentimental” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 129-132.

²⁷³ C. Parrilla: Juan de Flores: *Grimalte y Gradisa*, pp. xv-xvii. No debo extenderme aquí sobre este particular. Pero conste, por ejemplo, que Flores es autor de un *Triunfo de amor* (ca. 1485), título que también empleó Encina, aunque en este caso la principal referencia del poeta, obviamente, es Petrarca. Sin embargo, la problemática entre los enamorados y el dios de Amor que plantea Flores en su *Triunfo* puede ser uno de los antecedentes para el constante tratamiento literario que hace Encina de esta materia en su obra poética y dramática (véase la edición del *Triunfo de amor* de Antonio Gargano, Pisa: Giardini, 1981; Gargano data la obra entre 1470 y 1485).

²⁷⁴ Puntúo y acentúo el texto de Dutton (ID6211 M 4930, 19*JP-3).

²⁷⁵ Uno de los motivos que me llevan a asignar la composición a Encina es la presencia en su *Cancionero* de una canción cuyo estribillo claramente está emparentado con este juego de conceptos acordar /

3.2. Hombre, muerte y *Ubi sunt*

Interesa detenernos, aunque sea sólo brevemente, en algunas referencias que deben ser tenidas en cuenta a la hora de establecer las coordenadas literarias que subyacen en las coplas de *Memento homo*, con particular atención a la posible vinculación entre la obra moral de Encina y las *Coplas* de Manrique. Sin embargo, antes de valorar esta posible relación conviene marcar algunas distancias, que nos pueden llevar a comprender mejor el poema: las coplas de Encina son una composición moral genérica en torno a la miseria de la condición humana y a las maldades contenidas en el mundo, entendido como el tradicional enemigo del hombre, junto al demonio y la carne. No es una elegía, ni un texto consolatorio si bien la muerte, sin ser el tema principal del texto, aparece en toda su crudeza. Como explica Gómez Moreno “caen dentro de la tradición del *De contemptu mundi* de Inocencio III, con el recuerdo de la caducidad de la vida y el aviso sobre los engaños del mundo”²⁷⁶. No hacen referencia a ningún finado concreto, ni se atisba una visión esperanzada u optimista de la vida en su transcurso humano; tampoco vemos en ellas esa particular superación, o al menos dulcificación, del lance de la muerte mediante la fama postrera que caracteriza la sección final de las *Coplas* de Manrique. Éstas están presentes, más bien, como un texto modélico que aporta un puñado de tradiciones literarias propias de la poesía doctrinal, así como algunos ecos concretos.

La presencia de la muerte en las coplas de *Memento homo* remite, antes que a un arte de bien morir o a una elegía consolatoria, al universo áspero, crudo y morboso de las *Danzas* de la muerte²⁷⁷. En este ámbito se situaría la caracterización despiadada y

desacordar en el contexto del amor a la dama; el estribillo dice: “Muchas vezes he acordado / de olvidar a vos, mi Dios, / y en acordarme de vos / hállome desacordado” (96JE-96, ID4501).

²⁷⁶ A. Gómez Moreno: “El *Tratado de menosprejo del mundo* ¿de Juan del Encina?”, p. 208. Véase este trabajo de Gómez Moreno (en particular pp. 208-212) para ver un panorama atinado sobre el contexto histórico religioso y literario del texto de Encina.

²⁷⁷ Es inmensa la bibliografía sobre la muerte en el filo del quinientos, aunque no tan amplia en el ámbito de nuestra literatura castellana. Sobre este punto véanse dos trabajos ejemplares, el de Rebeca Sanmartín Bastida: *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, con un detallado acercamiento alegórico y comparatista al *Arte de bien morir* castellano, así como un sugerente planteamiento teórico y abundante bibliografía (puede verse mi reseña en *Revista de Filología Española*, LXXXVII, 1º [2007], pp. 212-216) y, para nuestros poetas cancioneriles, María Morrás: “*Mors bifrons*: Las elites ante la muerte en la poesía cortesana del Cuatrocientos castellano”, en J. Aurell y J. Pavón (eds.): *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona: Euns, 2002, pp. 157-195. Este volumen contiene una interesante aproximación interdisciplinar al fenómeno. En cuanto a la tradición de las *Danzas* y a la poesía castellana próxima, véase V. Infantes: *Las Danzas de la Muerte*.

efectista de toda vida humana, la alusión tremenda a la peste (“no curan hijos de padres, / todos huyen la presencia / del que tiene tal dolencia, / dexan los hijos las madres”, vv. 132-135) y, sobre todo, la reflexión sobre el poder igualitario de la muerte, que llega a ricos y pobres, con un referente claro en la *Danza General*:

¡O muerte, mortal minero / de mil maneras de muertes!, / donde los flacos y fuertes / todos van por un rasero, / donde el más pobre romero / es igual al rey y al papa, / donde no vale dinero, / do van todos por un fuero, / que ninguno no se escapa. (vv. 109-117)

También la mención del dinero y de la pobreza remite a las *Danzas* pues, como es sabido, es uno de sus temas favoritos. En realidad, son constantes las referencias al dinero en las coplas de *Memento homo*; en concreto a la inutilidad de atesorar riquezas y a la condición avara del hombre, tópicos que aparecen en la segunda parte del texto (“¿Para qué quieres riqueza, / para qué la plata y oro?”, vv. 235-236, “no quieras lo mal ganado / que cuesta caro después”, vv. 251-252, etc.). Pero en el caso de Encina la moralización persigue, más que una muerte ejemplar (propia del *Ars bene moriendi*), la conversión en vida, objetivo favorito de toda composición moral; una conversión que se manifieste precisamente, entre otras cosas, en el buen uso de los bienes: “poco a poco se envejece / nuestra vida, nuestros bienes / y, pues todo assí fenece, / para que Dios te enderece, / sírvele con lo que tienes” (vv. 158-162)²⁷⁸.

Por supuesto, el rico universo del sermón homiliético deja también su huella, la más importante de todas, en la composición enciniana. Pienso no sólo en la común materia religiosa y moralizante, sino en algunas estrategias retóricas propias del sermón que tienen cabida en las coplas de *Memento homo*. Repárese, por ejemplo, en la estructura circular de la que hablé más arriba: al retomar en la estrofa final el motivo con el que Encina titula la composición, la cita del libro del Génesis, el salmantino actúa como el predicador que expone el *thema* bíblico (Gn, 3, 19) del sermón en el exordio y lo retoma al final en una tónica reconvención moral de cierre:

Génesis y desarrollo de un proyecto medieval (siglos XIII-XVII), Salamanca: Universidad, 1997, en particular, pp. 291-331.

²⁷⁸ Como vemos, no todo es insistencia en el momento de la muerte sino que late una íntima opción preferencial por la conversión en vida; esta sensibilidad encaja más bien con la aproximación a este fenómeno propia de los textos del Siglo de Oro, que subrayan el arte de vivir antes que el de morir; a ellos habría que acercar, pues, el punto de vista enciniano, como me sugiere Rebeca Sanmartín.

Assí que, pues conocemos / lo más bueno y lo mejor, / no escojamos lo peor / porque no
nos condenemos; / nuestras vidas emendemos, / que todos somos ceniza / y en ceniza
tornaremos, / y al infierno caeremos / si nuestra alma acá desliza. (vv. 262-270).

La tónica alusión a la ceniza como origen y destino último del cuerpo humano aparece varias veces en el seno de la composición (ya cité los vv. 11 y 37), como corresponde a la estructura del sermón. Precisamente, también es propio de esta un elemento como la partícula “assí que” del verso 262 que ordena y recapitula lo anterior y lo dirige hacia su conclusión. En cualquier caso, la cadencia retórica propia del sermón la encontramos por doquier, tanto en las repeticiones admonitorias en posición de anáfora (“o ternás gloria cumplida / o ternás pena crecida”, vv. 97-98), como en los verbos exhortativos en primera persona de plural o en los frecuentes vocativos, subjuntivos y apelaciones expresas en segunda persona (“mira, pecador, no tuerças”, v. 174); es también perceptible en el efectismo contenido en las imágenes de toda la primera parte de la composición. Son muchas las ocasiones, comenzando por las estrofas inicial y final, ya citadas, en las que nos parece escuchar la voz admonitoria y severa del predicador:

Desta vida no curemos, / que se passa como flores, / y escotamos mil dolores / por un
deleite que avemos; / yo no sé por qué queremos / vida de plazer vanos: / quando más
cierta la tenemos, / vássenos de entre las manos. (vv. 100-108).

La posibilidad de que nos encontremos, lisa y llanamente, ante un sermón religioso o moral del salmantino nos obliga a reflexionar una vez más sobre la funcionalidad performativa de los textos religiosos de Encina. ¿Pudo haberse representado o, más bien, como corresponde a la predicación, haber sido leída en alta voz esta pieza del *Cancionero*? No parece descabellada tal suposición si atendemos a su condición sermonaria, a su calculada *dispositio*, así como al contexto litúrgico que muy bien pudo estar en su origen, con un *thema* clásico de la espiritualidad cuaresmal como el de Génesis 3,19. Por lo demás, el hecho de que se distancie de la tipología escolar de composiciones anteriores y, al tiempo, de las rígidas traducciones bíblicas de los textos siguientes, singulariza estas coplas de *Memento homo* en la sección de poesía religiosa enciniana y le conceden una especificidad que puede ser índice de una representación o

lectura pública²⁷⁹. Creo que estamos, una vez más, ante una composición en la que se da una cierta “transferencia genérica”, de acuerdo con la expresión de Cátedra²⁸⁰, transferencia que convierte estas coplas morales en un texto susceptible de utilización, de uso religioso, quizá vinculado a la liturgia cuaresmal, en el ámbito cortesano del alcázar de Alba de Tormes.

Las cinco coplas que ocupa el recurso al *Ubi sunt* (vv. 181-225) deben ponerse en relación, nuevamente, con el ámbito del sermón y de las *artes praedicandi* pues, al cabo, tal inserción cobra pleno sentido como *exemplum* de aquellos poderosos que ya no son y no están: “¿Qué se hizo el batallar / del gran César y Pompeyo?, / qu’ es de Judas Macabeo, / Etor y su pelear?” (vv. 199-202). Resulta obligado, por otro lado, recordar en este punto los celeberrimos versos de Manrique; Encina se separa de la novedad de don Jorge pues en su repertorio no aparecen ejemplos de grandes hombres de su siglo²⁸¹. El catálogo de Encina consta de dos coplas genéricas en torno a griegos y troyanos y otras dos coplas en las que aporta, en confuso tropel, nombres de griegos y romanos ilustres, así como de héroes bíblicos “y el nuestro Cid castellano” (v. 210). Muy posiblemente el salmantino aprendió en Manrique la eficacia estilística del *Ubi sunt* inserto en una pieza de tipo moral, aunque su composición discurriera por distintos cauces retóricos²⁸². De todos modos, no creo que fuese la única lección que Encina aprendió en Manrique. El comienzo mismo del poema enciniano parece remitirnos, por efecto de la *derivatio* en su verso inicial, a los versos iniciales del célebre texto manriqueño:

²⁷⁹ En este sentido, es interesante observar cómo en el incunable de 1496 las coplas de *Memento homo* también aparecen distanciadas de los textos anteriores por un notable espacio en blanco para que su inserción inaugure página. También el final de la pieza coincide con final de página. Véase la calculada disposición del incunable en la edición facsímil realizada por E. Cotarelo y Mori disponible en versión electrónica: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet>.

²⁸⁰ La expresión es de Cátedra, que suele hablar, en el mismo sentido, de la “maleabilidad del material religioso para-dramático” (*Liturgia, poesía y teatro*, p. 455).

²⁸¹ Encina se sitúa más bien en la tradición medieval del *Ubi sunt*, que se fijaba en el catálogo de los grandes hombres de la Antigüedad. Conviene no olvidar, a la hora de valorar justamente las coplas de *Memento homo*, las palabras de Gómez Moreno: “El poema continúa desarrollando el lugar común a lo largo de otras cuatro coplas, que cabe tildar de magníficas, aun cuando al filólogo-poeta español el *Ubi sunt*, fuera del nuevo planteamiento manriqueño, le pareciera poco más que pura arqueología carente de todo valor estético y de cualquier atisbo de emotividad” (“El Tratado de menosprecio de mundo, ¿de Juan del Encina?”, p. 210). La referencia se dirige, obviamente, a Pedro Salinas, que tan sólo valoró en su justa medida el texto manriqueño sin llegar a enjuiciar un digno descendiente como es este texto de Encina.

²⁸² De hecho, creo que Encina también aprendió de Manrique que el catálogo del *Ubi sunt* no debía ser eterno: la sencillez expresiva de Don Jorge y la contención estilística aparecen en el elenco del poeta salmantino, que se limita a dos coplas generales y otras dos particulares (frente al interminable elenco de Francisco de Ávila en *La vida y la muerte*).

Acuerda, desacordado, / acuerda, mira quién eres, / que si bien te conocieres, / ternás en nada tu estado; / acuerda bien tu cuidado / no sigas camino ciego; / que el bivar más desseado / es tan presto rematado / como estopas en el fuego. (vv- 1-9)

Los conceptos son distintos, por supuesto, pero no es difícil advertir una misma cadencia admonitoria que hermana ambas composiciones. Y no faltan ocasiones en las que los conceptos son muy parecidos; particularmente, la reflexión manriqueña de las coplas I y II sobre el transcurso del tiempo tiene algunas similitudes con Encina: la preferencia ilusa por “cualquiera tiempo pasado” (v. 11²⁸³) y, en concreto, el dar “lo no venido / por pasado” (vv. 17-18) constituían motivos tópicos en la poesía didáctica y doctrinal; pero Encina maneja los dos conceptos en una de sus coplas y llega a hacer un calco léxico bastante revelador:

Haze Dios lo que le plazze: / mira, pecador, no tuerças, / que al tiempo dio tales fuerças / que con él haze y deshaze; / no sé a quién no satisfaze / que en ver el tiempo passado / el presente le desplaze, / no hay tiempo que no amenaze / al tiempo que no ha llegado. (vv. 172-180)

Encina, si lo entiendo bien, se pregunta cómo es posible que alguien pueda, al ver el paso del tiempo, conformarse exclusivamente con vivir el presente (“en ver el tiempo passado / el presente le desplaze”); es algo iluso puesto que, al fin y al cabo, hasta el futuro está amenazado (“no hay tiempo que no amenaze / al tiempo que no ha llegado” como dicen los dos excelentes versos finales). En realidad da un paso más que el contenido en la ironía manriqueña de los versos 11 y 12: no sólo es iluso pensar que el tiempo pasado fue mejor: es que tanto el presente como el futuro están amenazados. A esto último precisamente se refiere Manrique en su estrofa II: “Y pues vemos lo presente / cómo en un punto se es ido / y acabado, / si juzgamos sabiamente, / daremos lo no venido / por pasado”,²⁸⁴.

Las conexiones entre los textos de Encina y Manrique (en particular en la primera parte de las *Coplas a la muerte de su padre*, más doctrinal) tampoco deberían resultar tan inesperadas, sobre todo cuando ambos se hayan influidos por la poética común del sermón. Las propias coplas de Manrique han sido analizadas varias veces bajo esa

²⁸³ M. Morrás: Jorge Manrique: *Poesías*, pp. 234-235.

²⁸⁴ Es decir, “no hay tiempo que no amenaze / al tiempo que no ha llegado”, como dice el salmantino en atinadísimo resumen. La copla de Encina aparece justo antes de su recurso al *Ubi sunt*: la reflexión sobre el paso del tiempo introduce el *exemplum* contenido en el catálogo de héroes desaparecidos.

misma perspectiva²⁸⁵. Pero todavía hay un dato relevante sobre esta vinculación literaria: dos de los pliegos sueltos que conservan las *Coplas* de Manrique, en concreto los nn. 330 y 331 del catálogo de Rodríguez Moñino²⁸⁶, traen, como textos de remate en ambas ocasiones, la traducción castellana del *Pater Noster* y el *Ave María* del salmantino (*Con el pater noster y el Ave maria. Hecho por Juan del Encina*, como dice la rúbrica), textos de los que hablaremos más abajo²⁸⁷. Tal diseño del pliego suelto sugiere, obviamente, que los dos textos encinianos servirían como oración por don Rodrigo Manrique, a modo de piadosa petición por el eterno descanso del que fuera cabeza del poderosísimo linaje de los Manrique: la poesía religiosa de Encina vuelve a aparecer con un uso religioso muy concreto. Y es bien significativo el hecho de que se haya recurrido a las traducciones del poeta salmantino como remate de las celebradísimas *Coplas*.

3.3. Las coplas de *Memento homo* y el *Tratado de menospreçio del mundo*

Las coplas de *Memento homo* alcanzaron un cierto éxito puesto que, además de la difusión culta que supusieron las distintas ediciones del *Cancionero* de Encina, merecieron la reproducción en pliegos sueltos, de los cuales hemos conservado dos: los nn. 179 y 181 del catálogo de Rodríguez Moñino. El primero fue editado en vida de Encina, en la imprenta sevillana de Jacobo Cromberger, entre 1511 y 1515; el propio Infantes sugiere con perspicacia que la mano de Encina tuvo que ver con la edición y difusión sevillana de este pliego en la segunda década del siglo XVI, de acuerdo con el itinerario biográfico del salmantino²⁸⁸. Frente al pliego sevillano, donde el texto poético encabeza el conjunto, el segundo pliego (n. 181) conserva las coplas de *Memento homo* como remate de una composición moral de un tal Gaspar Rodríguez, vecino de Jerez y

²⁸⁵ Lo hizo Leo Spitzer en un trabajo clásico: “Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV (1950), pp. 1-24; y también María Dolores Royo Latorre: “Jorge Manrique y el *ars praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*”, *Revista de Filología Española*, LXXXIV (1994), pp. 249-260.

²⁸⁶ Véase la compilación de Antonio Rodríguez Moñino, revisada por Arthur Askins y Víctor Infantes: *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, Madrid: Castalia, 1997.

²⁸⁷ Ambos pliegos se conservan en la Hispanic Society (Aij) y en la Biblioteca Jagellónica de Cracovia (Qu-E 1-12 [5]).

²⁸⁸ Véase V. Infantes: “Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 83-99; en particular pp. 95-97 para esta conjetura biográfica. Este pliego se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura R-3642. Tras el poema del salmantino aparecen otros dos textos pasionales anónimos.

natural de Mérida. Nos encontramos ya en la segunda mitad del siglo XVI y no deja de ser interesante la rúbrica que se le asignó al texto enciniano: *Memoria de la muerte muy útil y provechosa. Puesta en metro por Juan del Encina*; una rúbrica que nos da algunas pistas acerca de cómo los lectores, muchos años después de su composición, veían el atractivo de las coplas de *Memento homo* fundamentalmente en su condición de texto sobre la muerte.

Pero me interesa considerar ahora otro episodio de la difusión de las coplas de *Memento homo* porque permite asociarlas con una reciente atribución hecha a Encina. Me refiero a la copia manuscrita y anónima de estas coplas al final del manuscrito 213 (M 32-14) de la Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid. El compilador de ese manuscrito insertó al final el texto de Encina; al principio, encabezando el manuscrito entero, aparece una interesantísima composición, el *Tratado del menospreçio del mundo y espejo do se ven sus males y defetos*, editado según este testimonio por Gómez Moreno²⁸⁹. Parece haber una voluntad clara, por parte de quien se encargó de organizar el manuscrito, de hermanar ambos textos. El *Tratado del menospreçio del mundo* consta, tal y como lo tenemos en ese manuscrito, de treinta coplas, las mismas que la composición de Encina; al igual que el texto enciniano figura como anónimo y la materia revela un gran parecido con el particular *contemptus mundi* enciniano. En efecto, las treinta coplas del *Menospreçio* contienen igualmente una encendida diatriba moral contra lo efímero del mundo²⁹⁰:

O mundo desatinado / do el que es más es más burlado, / y el dichoso más desdichado / y el que es más es muy más poco. / Tu concierto es no tenello; / tu tino, desatinarnos, / tu bien es estar sin ello, / tu ser es siempre perdello; / das vida para matarnos. (I)

La durísima censura del hombre que advertíamos en el texto de Encina se convierte aquí (y en esto se diferencian un tanto) en un ataque contra el vicio y los males del mundo²⁹¹. Aquí la segunda persona no censura al hombre sino que, desde el inicio,

²⁸⁹ Véase su edición y su comentario en el ya citado trabajo “El *Tratado de menospreçio del mundo* ¿de Juan del Encina?”. Puede verse la descripción de los ocho textos que conforman el manuscrito en J. A. Yeves Andrés: *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid: Ollero & Ramos, Fundación Lázaro Galdiano, n. 452.

²⁹⁰ Cito por la edición de Gómez Moreno, pp. 213-220; doy indicación del número de copla entre paréntesis.

²⁹¹ Es interesante el hecho de que, de todos modos, las coplas de *Memento homo* presentan en el manuscrito, frente al título original de Encina, una rúbrica que las acercan todavía más al contenido de la composición inicial: *Coplas sobre el memento homo en Desden de la Soberbia y vanagloria Deste mundo*. Es decir, que la rúbrica relee la composición enciniana de acuerdo con la voluntad del

clama contra el mundo, al que personifica durante toda la composición: “Eres çiego en el mirar, / eres manco en bien azer, / eres suelto en mal obrar, / eres fácil de tratar / y malo de conozer” (copla V). El tono del *Menospreçio de mundo*, retórico y encendido, se mantiene durante toda las coplas e insiste en algunos tópicos propios para esta diatriba moral: la caída de príncipes (“¡O, cuántos derribaste / deziendo que los subías”, VII), la imagen de la ceniza (“ya está todo olbidado / y en ceniza conbertido” (XIX), el mundo al revés (“los sabios tienes por banos; / los simples, por elegantes”, XII), la convivencia de *oppositos*, y, por supuesto y al igual que el salmantino, el *Ubi sunt*. En este punto, como explica Gómez Moreno, las coplas brillan a gran altura y recuerdan claramente a Jorge Manrique²⁹²:

¿Qué es de los emperadores, / los papas y arçovispos, / reyes, duques y señores, / condes y gobernadores, / los cardenales e obispos? / ¿Qué se an echo los perlados, / sus ponpas e atavíos? / ¿adónde están los letrados?: / todos los beo olvidados / e pasados como ríos.
(XV)

Esta comunidad de motivos, la presencia de un mismo verso en ambos textos (“la lindeza de Absalón”), el hecho de que ambos aparezcan como anónimos y su evidente función común al inicio y al cierre del manuscrito hacen que Gómez Moreno simpatice con la atribución a Encina (puesto que la paternidad enciniana de las coplas de *Memento homo* no ofrece dudas). Lo que está fuera de toda duda, al margen de la cuestión de la atribución, es que el compilador de este manuscrito advirtió los puntos de contacto existentes entre ambas composiciones; y que este debió de ser el motivo por el que las decidió compilar en el mismo manuscrito. Máxime cuando ocupan las dos posiciones principales (apertura y cierre) y, sobre todo, cuando los restantes seis textos del conjunto no son de naturaleza literaria ni religiosa sino jurídica e histórica: esto no sólo no contradice la relación entre las composiciones poéticas sino que la fortalece aún más precisamente por su propia especificidad literaria. En mi opinión, los dos textos no sólo se relacionan entre sí sino que han sido seleccionados cuidadosamente a modo de marco o recubrimiento para el conjunto de documentos que envuelven. Se trata de un grupo de

compilador; se convierten así en un ataque contra la soberbia del mundo (y no tanto una descripción de la miseria del hombre). Posiblemente esta uniformidad, como veremos, se sitúe al servicio de una organización unitaria claramente deliberada para todo el código.

²⁹² Ya Rodríguez Moñino, que editó el facsímil de un pliego suelto que contenía el *Menospreçio del mundo*, relacionó esta copla con los célebres versos de don Jorge: *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq* (siglo XVI), Madrid: Estudios bibliográficos, 1962, p. 57; véanse también pp. 175-182.

papeles sobre un procedimiento jurídico en la villa de Salvatierra (informe y alegaciones sobre un pleito de naturaleza económica) y dos copias de sendos documentos históricos relacionados con la política exterior de Fernando el Católico y Carlos V en el Norte de África²⁹³. ¿Tiene algún sentido esta mezcla de textos en un mismo manuscrito? ¿Qué relación tienen la villa de Salvatierra, la política exterior de los reyes castellanos en África y, sobre todo, dos composiciones morales? En mi opinión sí que hay un nexo común que une estas cuestiones y posiblemente contribuye a consolidar la atribución a Encina del *Tratado de menosprecio de mundo*. Se trata de la poderosa casa de Alba, liderada por Fadrique Álvarez de Toledo hasta su muerte en 1531; en ella, como sabemos, sirvió Juan del Encina. Salvatierra de Tormes, por su parte, era una de las más antiguas posesiones de la poderosa casa ducal en Salamanca, vecina de la cabeza de partido, Alba de Tormes²⁹⁴; el castillo de Salvatierra pertenecía a los Álvarez de Toledo y tuvo su importancia en la corte ducal²⁹⁵. En cuanto a la política exterior del Rey Católico en África, es bien conocido el papel jugado por García Álvarez de Toledo (el padre del gran Duque de Alba) y primogénito de Fadrique: nombrado Capitán General de los ejércitos reales en el Norte de África participó en la política expansionista de Cisneros en Argel y Túnez y murió heroicamente en la desastrosa jornada de Gelves el 28 de agosto de 1510²⁹⁶. En su *Cancionero* Encina dedica al por entonces joven primogénito (había nacido hacia 1482) su *Triunfo de amor*. No me extenderé ahora en la cuestión histórica, pero sí parece que hay un nexo común a todos los textos: la casa de Alba, a la que estuvo vinculado Encina, contaba con uno de sus principales señoríos en la villa de Salvatierra de Tormes y tuvo grandes intereses en la política africana a comienzos del XVI por el papel militar jugado por su malogrado heredero.

Sospecho que la organización textual de este manuscrito está muy lejos de ser arbitraria. Esta singular mezcla de materia religiosa, histórica y política en una misma serie de textos no tiene que resultarnos extraña: el mismo Encina, por ejemplo, la

²⁹³ En concreto, las respectivas rúbricas de estos dos textos de carácter histórico o conmemorativo dicen lo siguiente (J. A. Yeves: *Manuscritos españoles*, n. 452): *Los capitulos que se an hecho y asentado entre la magestad del enperador don carlos nuestro rrey y señor y muley albacen rrey de tunes a seys días del mes de agosto deste año de mjl E qujnientos y trynta y cinco Años* (fols. 58 v.-62 r.); y, a continuación: *Este es un treslado bien E fielmente sacado de una carta escrita por el rrey de Tremecen Al Catolico rrey Don Fernando que en gloria sea y a la rreyna Doña Joana nuestra señora en el Año De mil E quinientos y honze cuyo tenor es en la forma siguiente y estaba en molde* (fols. 62 v.- 63 v.). El tratado se extiende por los fols. 1 v.-3 r. y las coplas de Encina, al final, ocupan los fols. 69 r.-70 v.

²⁹⁴ Véase J. M. Calderón Ortega: *El ducado de Alba. La evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI)*, Madrid: Dykinson, 2005, pp. 121 y 160-161.

²⁹⁵ E. Cooper: *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, pp. 113 y 533.

²⁹⁶ J. M. Calderón Ortega: *El ducado de Alba*, pp. 130-132. De un año después, 1511, data uno de los documentos del manuscrito madrileño, la carta del rey de Tremecén a Fernando el Católico y a Juana.

practica en algunas series de textos poéticos en su *Cancionero*, en las que lo religioso abre la serie para continuar con la materia política y seguir con lo de amores²⁹⁷. De hecho, me parece bastante plausible trazar un hilo conductor que explicaría la organización textual de nuestro manuscrito: el *Tratado de menospreçio del mundo* y las *Coplas sobre el memento homo en Desdén De la Soberbia y vanagloria Deste mundo* (título que llevan aquí) con su durísima censura de los ilusos afanes mundanos y de la mezquina condición de todo hombre envolverían la serie de textos jurídicos e históricos; estos funcionarían como el *exemplum* de soberbia y ansia de poder, esto es, de aquello que se critica duramente en las poesías, de modo que la arquitectura textual del manuscrito resulta ideológica y moral y, desde luego, nada arbitraria. Sospecho que en la mente del compilador latía este propósito; creo encontrar una prueba evidente de esta intencionalidad en el hecho de que, como recuerda Gómez Moreno, el texto del *Tratado* aparece “incompleto, pues se para justo cuando promete una revisión de los males de la sociedad partiendo de los estamentos más elevados”²⁹⁸. En efecto, el texto se detiene en la copla treinta, el mismo número de las de Encina²⁹⁹, donde leemos el siguiente final, dirigido en segunda persona al mundo:

Sepamos tus condiciones, / ablemos de sus [sic] estados, / mostremos tus ynbençiones, /
 publiquemos tus pendones, / pregonemos tus pecados. / Comienço por los señores, / los
 quales se engañan más, / mostrándoles más favores, / y entre las floridas flores / espinas
 fieras les das. (XXIX, pero XXX³⁰⁰)

Aquí se interrumpe el texto, justo cuando esperábamos una tradicional censura de los poderosos, característica de los textos morales. Se interrumpe, sí, pero tal crítica parece tener su continuidad a modo de gráfico ejemplo en los papeles del pleito de Salvatierra,

²⁹⁷ No otra es la organización general de 96JE. Pero también la de algunas partes como la sección de villancicos, la dedicada a las canciones o la de villancicos pastoriles; en ellas, tras los textos religiosos iniciales aparecen otros políticos o propagandísticos (por ejemplo canciones o villancicos donde se alaba a los Reyes Católicos) para luego continuar con otras materias menos serias. Este tipo de fusiones es una constante en nuestros cancioneros cuatrocentistas. También puede darse la mezcla de ambos universos en un mismo poema narrativo: el ejemplo paradigmático, por supuesto, entre muchos que podrían ponerse, son las *Coplas de Vita Christi* de Fray Íñigo. Un cancionero contemporáneo de Encina que contiene en sí un verdadero devocionario político, con beligerantes oraciones por la conquista de Granada, es el de Pedro Marcuello (véase la edición de José Manuel Blecua: Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987). Más adelante volveré sobre él.

²⁹⁸ A. Gómez Moreno: “El *Tratado de menospreçio de mundo*”, p. 208.

²⁹⁹ ¿Casualidad o voluntad expresa de ajustar el texto a la longitud del que cierra la serie? Quizá haya que pensar en lo segundo, un aspecto que parece remitir otra vez a la autoría de nuestro poeta.

³⁰⁰ Gómez Moreno asigna el número XXIX a esta copla por error: arrastra el fallo que supone asignar a dos coplas distintas el mismo número XII (“El *Tratado de menospreçio de mundo*”, pp. 215-216).

así como en la copia de textos alusivos a la política real en África³⁰¹. La inserción anónima de las coplas de *Memento homo* cerraría el volumen incidiendo en la misma crítica de la *vanagloria Deste mundo*, de acuerdo con su rúbrica, e insistiendo en la censura de la miseria humana que ha sido convenientemente mostrada en los textos anteriores. Como vemos, ambos textos están claramente emparentados³⁰².

La atribución a Encina del *Tratado* parece salir fortalecida de lo dicho hasta aquí: el anclaje salmantino de los textos procesales y la posible vinculación a la casa de Alba así lo sugieren. Sin embargo, faltan por resolver algunos escollos antes de certificar por completo la paternidad enciniana del texto y su estudio detallado me alejaría mucho de mi propósito actual. Uno de ellos tiene que ver con la cronología del manuscrito: si todo él se compiló por unas mismas fechas, como parece deducirse de la organización descrita, tendríamos que considerar como término *a quo* el que ofrece el postrero de sus documentos, que se fecha en 1535; tal fecha, muertos ya tanto Encina como el Duque, resulta un tanto avanzada para la cronología del salmantino, aunque siempre podría postularse una fecha tardía para su composición y, por algún motivo que desconocemos, una difusa pervivencia textual hasta su presencia en pliegos. El otro escollo procede precisamente de la información contenida en los pliegos sueltos conservados, cuyas lecturas son bastante mejores que las del manuscrito y que remiten a esas mismas postreras fechas. Con todo, el *Tratado de menospreçio de mundo*, pertenezca o no a la mano de Encina y tal como aparece en el manuscrito madrileño, aporta un interesante testimonio acerca de la huella literaria dejada por las coplas de *Memento homo*.

³⁰¹ De hecho conservamos dos pliegos sueltos que continúan el texto con otras trece coplas contra los poderosos (¿obra del mismo autor que el resto?), prueba de que el texto original quedó trunco voluntariamente por el motivo ideológico expresado. Se trata de los nn. 543 y 545 del *Nuevo Diccionario*. El primero se conserva en la Biblioteca madrileña de Morbecq y fue editado en facsímil por A. Rodríguez Moñino: *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq*, Madrid: Estudios bibliográficos, 1962, pp. 175-182. El segundo, atribuido al desconocido padre dominico Fray Antonio Sarmiento y fechado en 1546, se conserva en la Hispanic Society. Hernando Colón dispuso de otro ejemplar (n. 544 del *Nuevo Diccionario*), como se deduce de la entrada 15037 de su *Abecedarium*; de acuerdo con ella está fechado en 1534 en Medina.

³⁰² Una última consideración al margen: si Encina tomó el verso inicial de las coplas de *Memento homo* de una canción inserta en *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores, como dije más arriba, parece que lo mismo volvió a hacer en su inicio el autor del *Tratado de menospreçio de mundo*, lo que fortalecería otra vez la paternidad enciniana debido a la fuente común. Sin embargo el eco literario aquí no es tan claro; en la obra de Flores y Alonso de Córdoba aparecen los siguientes versos en posición inicial de poema: “¡O mundo desventurado / de caducos galardones, / de quien más es prosperado / tiene mayores pasiones!” (C. Parrilla, ed., p. 148, vv. 1-4, ID4580). El verso primero y la estructura sintáctica del tercero recuerdan el comienzo del *Tratado*: “O mundo desatinado / do el que es más es más burlado, / y el dichoso más desdichado / y el que es más es muy más poco” (por cierto que en el tercer verso de *Grimalte y Gradisa* no hace mucho sentido la preposición “de” y sí un relativo temporal como “do”).

4. TRADUCCIONES DE ORACIONES E HIMNOS (NN. 14-30)

El último grupo de textos que inserta Encina al final de la sección de poesía religiosa es un conjunto de traducciones de plegarias tradicionales e himnos varios. Obviamente forman un grupo unitario y, como veremos enseguida, presentan una organización cuidada. La crítica ha prestado mucha mayor atención a la traducción enciniana de las *Bucólicas* de Virgilio que a estas sencillas versiones de materia religiosa³⁰³. Se considera a estos textos “d’un prosaïsme désespérant” y, en general, poco inspirados³⁰⁴. Es posible que no brillen tanto como otras composiciones, pero debemos ser cautelosos, como dijimos al principio de este capítulo, ante determinadas lecturas de los textos religiosos de Encina (y, en general, de nuestros poetas cortesanos). Vale la pena, por eso, un mínimo acercamiento, por modesto que sea. Por otro lado, este grupo singular de textos plantea una cuestión interesante: la finalidad que pudo proponerse el salmantino con estas traducciones. Merecen también, según creo, algún comentario acerca de su organización en 96JE y de su factura estilística y literaria; en mi opinión, no estaría de más concederle a Encina un cierto mérito como traductor de textos religiosos y litúrgicos.

4.1. Liturgia, poesía y traducción en Encina

³⁰³ Véase, como botón de muestra, Margherita Morreale: “Apuntaciones para el estudio de las *Églogas* virgilianas de Juan del Encina”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, Padova: Toxosoutos / Università di Padova, 2001, I, pp. 35-57 y su abundante bibliografía; con todo, Morreale tiene uno de los pocos trabajos sobre las traducciones religiosas encinianas: “El *Ave María* de Juan del Encina”, *Hispania Sacra*, XXXIII (1981), pp. 275-283, que desgraciadamente apenas fue secundado por investigaciones posteriores. Sobre la *Traslación de las Bucólicas*, véase también Jeremy Lawrence: “La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 101-121 y Carlos Alvar: “Las *Bucólicas*, traducidas por Juan del Encina”, en A. Pioletti (ed.): *Le letterature romanze del Medioevo: Testi, Storia, intersezioni*, Soveria Manelli: Rubbettino, 2000, pp. 125-133. Alvar ha señalado la novedad de Encina como traductor en verso en el panorama de la traducción cuatrocentista de textos clásicos; véase, en este sentido, C. Alvar: “La literatura europea en la biblioteca de Isabel la Católica”, en L. Ribot, J. Valdeón y E. Maza (coord.): *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional, 2004*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas y Universidad de Valladolid, 2007, pp. 1221-1230.

³⁰⁴ La cita es de M. Darbord: *La poésie religieuse espagnole*, p. 240. Menéndez Pelayo, Rambaldo y otros tienen expresiones similares. Cotarelo y Mori, por su parte, dice lo siguiente: “ni aun en las versiones de los salmos y en varios himnos de la Iglesia en que el sentimiento lírico es la esencia que los informa, se eleva mucho su musa siempre tímida y prosaica” (*Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496*, Madrid: Arco Libros, 1989, p. 30).

No faltan algunas traducciones, versiones o, sobre todo, glosas de oraciones e himnos en algunos otros poetas cortesanos³⁰⁵. Lo que distingue el empeño enciniano, en mi opinión, es precisamente el diseño orgánico de un conjunto de diecisiete textos que ocupan algo más de cuatro folios del incunable salmantino (fols. xxvi v.–xxx v.). Como en otras secciones del *Cancionero* hay aquí indicios de un proyecto literario de cierta autonomía dentro de la compilación. La completa ausencia de rúbricas o anotaciones marginales, así como de otras informaciones extraliterarias que pudieran aportar algo de luz sobre este grupo de composiciones, no nos ayuda a la hora de determinar el propósito que se marcó Encina o, desde otra ladera, lo que verían en estas piezas los destinatarios para los que compuso el salmantino. Sin embargo, las consideraciones previas sobre el uso de los textos religiosos en el marco en el que fueron concebidos, la corte ducal de Alba de Tormes, podrían hacerse extensivas a las traducciones religiosas y litúrgicas. Por ejemplo, hemos intuido el papel de Encina como administrador, si se me permite la expresión, de material meditativo de diverso signo (desde los largos poemas doctrinales a los textos devocionales y exhortativos pasando por los dos textos de ocasión para las nuevas iglesias). Es difícil no pensar en una función similar para unos textos específicamente oracionales cuya versión latina sería perfectamente conocida por lectores de diferentes estadios sociales; quizá en este último dato encuentre el conjunto de traducciones su razón de ser literaria: la versión castellana podría emparejarse con la latina (incluso mentalmente) para advertir así la cuidada fidelidad al original en las traducciones de Encina; esto nos llevaría a relacionar estos textos con la proverbial búsqueda de prestigio literario del salmantino que, con otros medios, hemos visto ya en el empleo de la tipología bíblica propia de los textos religiosos escolares.

Lo que está fuera de toda duda es el aprovechamiento que la liturgia cristiana, latina por supuesto, hacía de estas oraciones, ya fuera en la celebración de la eucaristía, ya en los rezos de la Liturgia de las Horas o en cantos de capilla. Es interesante notar que los diecisiete textos encinianos son bastante sencillos; quiero decir que no se trata de responsorios para determinadas memorias litúrgicas ni de antífonas destinadas a un uso especializado como el que pudiera formar una comunidad monástica: los diecisiete

³⁰⁵ Fernán Pérez de Guzmán, Tallante, Ambrosio Montesino, Urrea y un largo etcétera de autores con obras religiosas recurrieron a la glosa ocasional de oraciones bien conocidas: y esto limitándonos a autores relativamente próximos en cuanto a la cronología a Encina; los citaré con algún detalle en las páginas siguientes. En el *Cancionero General*, por otro lado, no falta este tipo de composiciones en su ya citada sección inicial.

textos son, sencillamente, oraciones, versiones de textos con cuyo original latino estaría familiarizado cualquier fiel de la Castilla del cuatrocientos³⁰⁶. En realidad, este conjunto de textos es una pequeña compilación de rezos, un libro de oraciones traducido; los originales latinos, en general, estaban al alcance de la mano sin necesidad de acudir a formas de organización más complejas (breviarios, libros de horas, colecciones de antifonas y de salmos, etc.): nos encontramos aquí con textos que se rezaban o cantaban en las principales fiestas y procesiones marianas (*Ave maris stella*, *Salve Regina*), en las celebraciones eucarísticas (*Pater Noster*, *Credo*, etc.), en particulares periodos litúrgicos como Cuaresma, Pascua o Pasión (*Miserere*, *Vexilla Regis*, *Te Deum*, etc.). Su engarce litúrgico es más que evidente³⁰⁷.

¿Qué se proponía Encina con este particular libreto de oraciones? ¿Qué destinatarios reales tendrían estas traducciones? Aunque el origen y el ámbito de todo el *Cancionero* enciniano es cortesano, parece difícil postular una lectura, canto o rezo comunitario de estos textos en el marco, por ejemplo, de una capilla cortesana: estas oraciones tan conocidas solían rezarse, hasta por los más legos, en latín. Por otro lado, parece legítimo relacionar estas traducciones con el conocido impulso a la oración y a la traducción castellana de textos bíblicos que en ese final del siglo XV se dio, por poner un eximio ejemplo, en el “evangelismo militante” de un Hernando de Talavera³⁰⁸. Este nuevo

³⁰⁶ Véase, por ejemplo, la *Handlist of Fifteenth-Century Spanish Church Music* que facilita Kreitner en apéndice a su monografía *The Church Music of Fifteenth-Century Spain* (Suffolk: The Boydell Press, 2004, pp. 163-166). Se trata de una lista de cantos de capilla compuestos por autores próximos a Encina en el tiempo (Urrede, Anchieta, Escobar) pero distantes de él por dedicarse a la polifonía sacra, a la música litúrgica en latín; en esta útil lista de música de capilla se encuentran los mismos himnos y oraciones de Encina, eso sí, nunca en castellano. Eran textos que se cantaban en misas y ceremonias litúrgicas de las capillas reales y nobiliarias, pero también en iglesias y catedrales: cualquier fiel los conocía. Agradezco a Tess Knighton, de la Universidad de Cambridge, esta ficha, así como un buen número de interesantes observaciones en torno a la encrucijada de música y poesía en las cortes cuatrocentistas.

³⁰⁷ Como me recuerda Cátedra el desarrollo del público lector en medios cortesanos, la difusión de pliegos con traducciones bíblicas y litúrgicas castellanas, el desarrollo del rezo solitario o la propia renovación de la piedad contemplativa en la corte de los Reyes Católicos son fenómenos que, puestos en relación, trazan un panorama en el que se justifican plenamente las traducciones encinianas: hay un consumismo de textos oracionales que el salmantino trataba de satisfacer con sus traducciones.

³⁰⁸ Tomo la expresión de Albert Hauf: “Fray Hernando de Talavera, O.S.H., y las traducciones castellanas de la *Vita Christi* de Fr. Francesc d’Eiximenis, O.F.M.”, en Tomàs Martínez Romero y Roxana Recio (eds.): *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*, Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I / Omaha: Creighton University, 2001, pp. 203-250; la cita en p. 246. Véase este trabajo para valorar el interés del celoso obispo jerónimo por la traducción evangélica vernácula y la difusión de oraciones en castellano con el propósito de facilitar la evangelización de la Granada recién conquistada. La traducción de la *Vita Christi* de Eiximenis, apadrinada por Fray Hernando y entendida como una glosa en vulgar de los Evangelios, se publicará en Granada precisamente en el mismo año que el *Cancionero* de Encina. Fray Hernando de Talavera había sido obispo de Ávila entre 1485 y fue nombrado por los Reyes Católicos obispo de Granada en el mismo año de la creación de esa significativa diócesis, 1492. Véase también, en *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula* el trabajo de Dominique de Courcelles: “Traduire et citer les évangiles en Catalogne à la fin du XVe siècle: quelques enjeux de la

aliento de la traducción —antes del rígido control inquisitorial que se establecerá algunos años después— encontraría un reflejo literario, entre otras obras, en los difundidísimos *Epistola y evangelios por todo el año* (Toledo, 1512) de Ambrosio de Montesino y esto sin salir de dos personajes próximos a la misma reina: son sus dos principales confesores. Quizá no podamos ir más allá de postular un uso personal del propio Encina o un ejercicio de estilo y traducción por parte del salmantino sin más interés que el escolar. Pero esto último no terminaría de explicar por qué insertó estos textos en su *Cancionero* o la relativa difusión que debieron de tener algunas piezas a la vista de su difusión en pliegos sueltos³⁰⁹. Pienso más bien que estas traducciones de oraciones e himnos persiguen una finalidad semejante a la de la propia sección de poesía religiosa en su totalidad y, al cabo, a la de buena parte de los textos insertados en 96JE: la caracterización del salmantino como un poeta habilidoso como pocos en temas y motivos muy diversos (lo religioso, lo de amores, lo pastoril), pero igualmente experto a la hora de volver al castellano algo tan conocido como aquello mismo que todos rezaban. Aquí cambian los modos retóricos, pues no nos topamos con el omnipresente recurso a la agudeza típicamente cancioneril ni a la glosa erudita y escolar, sino una sencillez expresiva que, obviamente, estaba condicionada por el tenor literal de los originales en latín³¹⁰.

Por su parte, Daniela Capra relaciona esta sencillez expresiva de las traducciones devotas con la rusticidad pastoril propia del *sermo humilis* y con la elección del estilo bajo; de acuerdo con la doctrina de San Agustín, tal estilo resultaba, por vía de contraste y humildad, como el más apropiado para tratar de lo elevado (y así está escrita la Biblia, dirá San Agustín) pues “ningún estilo sería suficientemente alto para hablar de lo divino”³¹¹; y es que el estilo bajo se entiende mejor con la humildad cristiana y, de acuerdo con la conocida percepción de Encina, en su variante pastoril resulta tan apropiado para tratar de lo devoto como para ser aplicado a lo más elevado: la persona y el reinado de los Reyes. Estos principios, así como un cierto agustinismo estilístico si se

traduction et de la citation dans la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena”, pp. 173-190. Por otro lado la investigación doctoral de Ainara Herrán (bajo la dirección de Nicasio Salvador) sobre el mecenazgo religioso en la época de los Reyes Católicos traerá nuevos materiales para ponderar la labor de mecenazgo de Hernando de Talavera en la conflictiva sede granadina.

³⁰⁹ Es el caso, como dije, del *Pater Noster* y el *Ave María* que acompañan nada menos que a las *Coplas* de Jorge Manrique.

³¹⁰ De aquí que no tenga mucho sentido censurar el prosaísmo de estas traducciones, como es frecuente en los (pocos) estudiosos que han reparado en estos textos.

³¹¹ Véase D. Capra: “Encina frente a los clásicos (con un esborzo agustiniano)”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 317-324; véase la cita en p. 324; la siguiente en p. 323.

me permite hablar así, laten en las versiones de antífonas y plegarias, pues, como dice Capra, “incluso en sus poemas religiosos se puede percibir un lenguaje que pertenece fundamentalmente al registro bajo. Su lectura da la medida de la concepción de lo humilde en un contexto guiado, como lo es el de la mayoría de dichos poemas”³¹².

Por otra parte, las diecisiete traducciones de Encina, como es esperable en nuestro poeta, presentan una organización muy cuidada. En efecto, el texto inicial, *Quicumque vult salvus* (n. 14), cumple una cierta función prologal que explicaré en breve. A partir de este texto observo tres grupos de composiciones perfectamente ordenadas cuya disposición me servirá de guía: en primer lugar se encuentran los himnos bíblicos, esto es, textos que aparecen insertos tanto en el Antiguo Testamento (Salmo 50, el n. 15) como en el Nuevo (nn. 16-18); a continuación aparecen los que he dado en llamar himnos de la tradición medieval (nn. 19-23), esto es, cantos documentados en la tradición hímica de la Iglesia medieval. Finalmente, los siete textos finales (nn. 24-30) contienen un conjunto de oraciones y rezos litúrgicos no necesariamente cantados y pertenecientes al fondo oracional más común y básico (*Pater Noster*, *Ave Maria*, *Te Deum*, etc.). Sospecho que no fuerzo la organización de los textos al asignarles estos títulos genéricos: aunque piezas de uno y otro grupo tienen algunos aspectos en común, la diferencia entre los tres bloques resulta patente y entiendo que debió de tenerla presente Encina cuando los ordenó siguiendo esa secuenciación.

Son, pues, tres tipos distintos, tres subgéneros religiosos diferentes, si queremos, dentro del marco de la traducción devota. Es curioso que, a tenor de la numeración de su *Catálogo*, Dutton considere todos los textos en relación a las coplas de *Memento homo* (ID4411), como si las treinta coplas del poema anterior iniciasen una serie que afecta a las diecisiete traducciones³¹³. Ignoro los motivos que le llevaron a esta organización (posiblemente el hecho de que todas las rúbricas aparezcan en latín, como se ve por el extenso poema anterior), pero parece evidente que no resulta acertada: las coplas de *Memento homo* y las traducciones devotas son textos completamente diferentes. Sin embargo, sí que advierto una composición que encabeza la serie, como quiere Dutton: se trata del texto siguiente a las coplas de *Memento homo*, la versión castellana del llamado Símbolo Atanasiano, *Quicumque vult salvus* (n. 14) que, en mi opinión, tiene

³¹² Por lo demás, tal sencillez estilística es compatible con un extraordinario retoricismo, muy propio de las generaciones finales de poetas de cancionero, que se advierte a las claras en otras secciones del *Cancionero*.

³¹³ En efecto, todos los textos traducidos presentan en su número ID la indicación S 4411 (donde S, de acuerdo con las convenciones de Dutton significa “Serie iniciada por”). Por otro lado, Dutton llama glosas a lo que, de acuerdo con lo que vamos viendo, son más bien traducciones.

una cierta condición prologal, como dije más arriba; no lo he incluido por eso en la división tripartita esbozada en el párrafo anterior. Este símbolo contiene un apretado compendio de la fe cristiana, que en la fiel traducción de Encina ocupa veinte coplas (180 versos); la versión de nuestro poeta sigue muy de cerca el original latino, como puede verse tomando al azar cualquiera de las veinte coplas³¹⁴:

³ Fides autem catholica haec est:	Y la fe de la verdad
ut unum Deum in Trinitate,	es ésta que aquí tenemos:
et Trinitatem in unitate veneremur.	que un Dios en Trinidad,
⁴ Neque confundentes personas,	Trinidad en unidad,
neque substantiam separantes.	con todas fuerças onremos;
	no por eso confundiendo
	las personas ni mezclando,
	ni la sustancia apartando
	ni sustancia dividiendo.

El resto de la composición se detiene en una exposición detallada de artículos de la fe cristiana en torno a la Trinidad de Dios, las relaciones de las personas divinas y un resumen de la fe muy parecido al Credo. Como vemos por este ejemplo, salvo una serie de intervenciones mínimas en forma de *amplificationes*, el texto sigue muy de cerca el original latino: no se propone otra cosa el salmantino más allá de una traducción fiel al castellano. Me detengo en estos pormenores precisamente para incidir en la condición prologal que advierto en este texto: se trata de la más larga de las traducciones (180 versos) y el texto latino elegido tiene un componente catequético y doctrinal muy apropiado para un texto inicial: avanza un resumen de la fe cristiana que, al ubicarse al principio de la serie, parece funcionar como presentación o adelanto de lo que el lector encontrará en los siguientes textos: todo un conjunto bien organizado de cantos, himnos y devociones que pueden leerse conjuntamente como un sencillo libro de oraciones o como un resumen de la fe desglosado en textos de diversa inspiración. No me parece casual la inserción del *Quicumque vult* al inicio de la serie; por supuesto, esta organización singular aporta nueva luz a la hora de penetrar en el contenido del experimento, si se puede llamar así, de Encina. ¿Qué querría el salmantino con esta serie de traducciones vernáculas? Posiblemente, al seleccionar estos textos para su

³¹⁴ Cito aquí la segunda estrofa. Para el original latino sigo el *Misal Romano Diario*, ya citado; véase p. 2300.

traducción (y por tanto, al rechazar otros muchos posibles), al colocar al inicio un largo texto expositivo y doctrinal y al trazar una organización tripartita de las traducciones devotas buscaba configurar, como vengo diciendo, un cierto libro de oraciones que pudiera servir para su uso; la organización del conjunto, como vemos, parece avalar esta hipótesis, si bien no podemos avanzar mucho más, a falta de otros datos. Tan sólo dispongo de un indicio más: Hernando de Talavera, celoso obispo de Ávila (1485-1492) antes de su etapa granadina, recomienda precisamente este símbolo, entre otros textos que cita en su *Suma y breve compilación de cómo han de vivir y conversar las religiosas de sant Bernardo que viven en los monasterios de la cibdad de Ávila*³¹⁵:

Íten, en los domingos y fiestas de guardar, esta mesma lectora vos lea lección por media hora a lo menos, a las dos horas después de medio día y cada que vos juntardes todas o muchas y, aunque seáis pocas, a qualquier ocupati6n. Oy6d entonces lección o rezad psalmos penitenciales, horas de defunctos, *Quicumque vult* y otras cosas que todas sepáis de cor, diziéndolo a versos y a choros, como si estoviéssedes en el choro, diciendo el officio can6nico.

Se advierte aqu6 el recitado, alterno y de memoria, del S6mbolo *Quicumque vult*, as6 como la oportunidad de su recitado por parte de las monjas fuera del espacio propio de la liturgia de las horas. ¿Cabr6a pensar en un destinatario conventual para las traducciones encinianas? El propio C6tedra ha abordado los numerosos puntos de encuentro que se dan en lecturas y textos religiosos entre los espacios conventual y cortesano, as6 como el tr6nsito que va en los 6r6genes del teatro castellano del XV de un 6mbito conventual y de tradici6n cerrada a otro cortesano y m6s amplio no mucho antes de la 6poca en la que escribe Encina³¹⁶. Por un lado siguen siendo escasos los datos de que dispongo para proponer esta funcionalidad literaria al conjunto de traducciones de Encina. Con todo, debe repararse en el tenor literal de la lista propuesta por el obispo franciscano: “rezad psalmos penitenciales, horas de defunctos, *Quicumque vult* y otras cosas que todas sepáis de cor”. Un salmo penitencial, el m6s importante (el 50), es lo

³¹⁵ P. C6tedra y su equipo preparan una edici6n de este texto, que cito por el avance que ofrece en *Liturgia, poes6a y teatro*, p. 105. V6ase en pp. 101-119 un atinado an6lisis del texto de Hernando de Talavera a partir de la ritualidad comunitaria que presuponen estas lecturas y oraciones. V6ase tambi6n Ainara Herr6n: “El mecenazgo de los jerarcas eclesi6sticos en la 6poca de los Reyes Cat6licos”, Ponencia le6da en el Seminario *La literatura en la 6poca de los Reyes Cat6licos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya).

³¹⁶ Son algunas de las tesis a las que atiende a partir del estudio del *Cancionero musical de Astudillo* en *Liturgia, poes6a y teatro en la Edad Media*.

que Encina traducirá en el texto siguiente de la serie que aquí contemplo (*Miserere mei Deus*, n. 15); y entre esas “otras cosas que todas sepáis de cor” podrían muy bien situarse el conjunto de himnos, oraciones y plegarias que conforman el resto de las traducciones devotas del salmantino. Parece como si la indicación del celoso obispo de Ávila (de entre otras muchas contenidas en ese interesante texto que es la *Suma y breve compilación*) fuese secundada por una propuesta concreta en la serie de textos de Encina³¹⁷. Conste, al menos como hipótesis de trabajo, esta posible caracterización de la serie de traducciones devotas de nuestro poeta. En mi opinión, existen puntos de contacto claros entre la doctrina y el mecenazgo de Hernando de Talavera y la práctica poética de nuestro poeta en lo tocante a la incipiente traducción de materiales devotos latinos, con la más que posible finalidad común de hacer llegar la tradición litúrgica, evangélica y doctrinal en latín al mayor número posible de receptores.

4.2. Himnos bíblicos: el Salmo 50 y los himnos del Nuevo Testamento (nn. 15-18)

En este primer grupo de traducciones devotas Encina vuelve al castellano un grupo de himnos que aparecen en la Biblia³¹⁸; comienza, como ya dije, con la versión en diez coplas castellanas del salmo 50, uno de los más conocidos del Salterio, que no suele faltar en Misales y Libros de Horas de su tiempo. Se trata del único texto del Antiguo Testamento traducido por el poeta salmantino; como dije más arriba a propósito del texto de Fray Hernando de Talavera, este Salmo 50 es uno de los llamados siete salmos penitenciales, esto es, aquellos que subrayan la petición de perdón y la súplica a Dios por haberle agraviado (son los Salmos 6, 31, 37, 50, 101, 129 y 142 de la Vulgata).

³¹⁷ Recuérdese otra vez el interés de Hernando de Talavera por la traducción vernácula de textos bíblicos y oraciones; al respecto, véase A. Hauf: “Fray Hernando de Talavera, O.S.H., y las traducciones castellanas de la *Vita Christi* de Fr. Francesc d’Eiximenis, O.F.M”, en particular el singular epígrafe 1.3. “El *sermo facilis* y el recurso a la lengua del pueblo. Hernando de Talavera, precursor de Lutero y del Concilio Vaticano II”, pp. 232-246, que guarda una interesante sorpresa para el estudioso de los orígenes de teatro castellano.

³¹⁸ No parece oportuno detenerme aquí en la cuestión apasionante de la impronta de la Biblia en nuestros poetas cortesanos, en general, y en Encina en particular. Como en tantos otros asuntos fue precursor Alan Deyermond; véanse, entre otros trabajos, “Unas alusiones al Antiguo Testamento en la poesía de cancionero”, en Adolfo Sotelo (coord.): *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: Universidad, 1989, II, p. 189-201 y “La Biblia en la poesía de Juan del Encina” en J. Guijarro (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 55-68. Véase también M. A. Pérez Priego: “La Biblia y el teatro religioso medieval y renacentista”, en Jacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito (coord.): *Judíos en la literatura española*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 111-135; en el mismo volumen A. Gómez Moreno: “Judíos y conversos en la prosa medieval (con un excursus sobre el círculo cultural del Marqués de Santillana)”, pp. 57-86. Véase también el artículo de Núñez Rivera citado a continuación.

Núñez Rivera ha estudiado la tradición de glosas a lo divino y parodias de este salmo en nuestra poesía cancioneril: era un texto muy conocido, lo que facilitó que algunos poetas como Diego de Valera o Villalpando lo reescribieran en términos de petición de misericordia aplicado a un caso de amores³¹⁹. La versión de Encina, por supuesto, es una traducción seria y muy fiel al original de la Vulgata latina³²⁰:

A ti solo he yo pecado,	⁶ Tibi soli peccavi et
hize el mal en tu presencia	malum coram te feci / ut
porque justo en tu sentencia	iustificeris in sermonibus
venças tú siendo juzgado;	tuis et vincas cum iudicaris.
mira que soy cierto yo	⁷ Ecce enim in iniquitatibus
en maldades concebido,	conceptus sum / in peccatis
y en pecados dolorido	concepit me mater mea.
mi madre me concibió.	(Salmo 50, vv. 6-7)

Por lo demás, doce años después de la publicación del *opus maius* de Encina, Juan de Luzón insertará en su *Cancionero* (Zaragoza, 1508) una dilatada *amplificatio* del salmo 50. A diferencia de la fidelidad enciniana, Luzón recrea y amplifica el salmo en una larga composición de más de quinientos versos entre los que va insertando en latín pequeñas citas del texto original que hacen avanzar —eso sí, muy lentamente— la composición³²¹: “*Tibi soli*, a ti sin tiento / *pecavi* desgradescido, / *pecavi* que te he ofendido, / *pecavi* que, arrepentido, / no bien del todo me siento”. Como puede verse, el texto de Luzón se encuentra, desde el punto de vista retórico y estilístico, en las antípodas de la versión de Encina: la de Luzón es una dilatadísima y muy amplia paráfrasis del salmo *Miserere*³²².

³¹⁹ V. Núñez Rivera: “Glosa y parodia de los *Salmos Penitenciales* en la poesía de cancionero”, *EPOS*, XVII (2001), pp. 107-139.

³²⁰ Cito la Vulgata latina del Nuevo Testamento de acuerdo con *Novum Testamentum Graece et Latine. Textus Graecus, cum apparatu critico-exegetico, Vulgata Clementina et Neovulgata*, Gianfranco Noll curante, Città del Vaticano: Librería Editrice Vaticana, 1981. Puede verse este texto, por ejemplo, en Manejo, el *Libro de Horas de Carlos VIII, Rey de Francia*, muy próximo en el tiempo al *Cancionero* enciniano (ed. A. Domínguez Rodríguez, J. J. Fortea, I. de Goñi y S. Docampo, Madrid: Moleiro, 1995); data de 1494-1496 y se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (Vit. 24-1). Véase un comentario de las miniaturas en pp. 103-106; el texto del *Miserere* aparece en p. 344.

³²¹ ID4700 V 7820. Véase A. Rodríguez Moñino: Juan de Luzón: *Cancionero*, fols. m₃-m₇. La cita en fol. m₄. Puntúo, acentúo y resalto con cursiva.

³²² V. Núñez Rivera (“Glosa y parodia”, p. 120) relaciona el texto de Encina con “una tendencia bastante acusada en toda la paráfrasis que se cifra en la reduplicación de términos y conceptos, haciendo uso muchas veces del juego de palabras y el poliptoton”. Con todo, no son muchos más los recursos de agudeza practicados por Encina: como dije, sus traducciones son muy sobrias si las comparamos con sus

Tras la versión del Salmo 50 incluye Encina las traducciones de los tres difundidísimos himnos que aparecen en los primeros capítulos de San Lucas. El primero de todos es el *Benedictus Dominus Deus Israel* (n. 16), el Canto de Zacarías, que rompe su mudez con este himno dirigido al Dios de Israel tras el nacimiento de su hijo Juan el Bautista (Lc 1, 69-79). Es interesante notar que los doce versículos que ocupa el *Benedictus* los distribuye Encina en las seis coplas de su traducción, a razón de dos versículos por cada copla; es un esquema prefijado que ya hemos visto para la traducción del *Miserere* y que utilizará nuestro poeta en las otras dos versiones de textos de la Vulgata. Puede verse otra vez encarando ambos testimonios³²³:

Tú, San Juan, moço profeta	⁷⁶ Et tu puer, propheta
del muy alto te dirás,	Altissimi vocaberis: praeibis
delante de Cristo irás	enim ante faciem Domini
predicar su fe perfeta,	parare vias eius: ⁷⁷ ad
para dar santos cuidados	dandam scientiam salutis
y ciencia de salvación	plebi eius: in remisssionem
a su pueblo en remisión	peccatorum eorum. (Lc. 1,
de sus culpas y pecados. (vv. 33-40)	76-77).

Como vemos, la traducción es muy fiel con algunos mínimos retoques en los que amplía o reduce mínimamente el texto de la Vulgata para facilitar la rima o permitir que quepa el texto en una sola copla. Así, por ejemplo, añade anacrónicamente el nombre propio “San Juan” o la expresión sinonímica “santos cuidados” del verso 37 y traduce libremente “parare vias eius” por “predicar su fe perfeta” (v. 36). Pero no creo que pueda decirse que la traducción es libre sino más bien todo lo contrario: en ese seguimiento bastante fiel del original bíblico, una constante en estos textos, demuestra Encina su habilidad como traductor.

A continuación encontramos las traducciones del *Magnificat* (n. 17), el canto de María, y del *Nunc dimittis* (n. 18), el himno de Simeón en el Templo de Jerusalén, que aparecen respectivamente en los dos primeros capítulos de San Lucas (1, 46-55 y 2, 29-32). Los diez versículos del *Magnificat* ocupan cinco coplas, de acuerdo con la

textos de amores, en los que la búsqueda de la agudeza es mucho más acusada. Véase el trabajo de Núñez Rivera (pp. 120-122) para los puntos de encuentro y desencuentro entre las versiones devotas de Guillén de Segovia, Encina y Luzón.

³²³ *Novum Testamentum Graece el Latine*, p. 295.

proporción con la que traduce el salmantino. Encina es muy fiel a este principio, hasta el punto de amplificar su traducción en el caso de que el versículo latino sea muy corto, antes que alterar la proporción de texto traducido. Es lo que sucede con la primera copla, que traduce dos versos muy breves: “⁴⁶ Magnificat anima mea Dominum: ⁴⁷ et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo”³²⁴. Encina aquí se ve obligado a incorporar varios versos de relleno, pero acude hábilmente a expresiones sinonímicas para no alterar el espíritu del himno que recita María ante su prima Isabel:

La mi ánima engrandece / y alaba con gran firmeza / al Señor y su grandeza, / que toda gloria merece; / y alegróse en gran manera, / con gran gozo y alegría, / mi espíritu y alma mía / en Dios, mi salud entera. (vv. 1-8)

La proporción se altera en el caso del *Benedictus* pues a los cuatro versos del himno de la Vulgata (Lc. 2, 29-32) le corresponden tres coplas en la composición de Encina. Sin embargo, el descuadre se explica porque en la copla final el salmantino ha decidido insertar una traducción levemente amplificada de una oración distinta pero bien conocida por los fieles cristianos, el *Gloria Patri*³²⁵:

¡Gloria sea, en dulce canto,	Gloria Patri, et Filio,
al Padre muy poderoso,	et Spiritui Sancto.
gloria al Hijo glorioso,	Sicut erat in principio
gloria al Espíritu Santo,	et nunc et semper et in
según era assí también	saecula saeculorum.
en principio, agora sea,	Amen
y siempre gloria possea	
y en todos siglos, amén!	

Desconozco los motivos que llevaron a Encina a no otorgar al Gloria la consideración de oración independiente en su sección de traducciones; posiblemente si procedió de este modo estaría secundando una práctica litúrgica habitual de acompañar el canto de Simeón con el Gloria; esta breve oración, en efecto, gozaba de gran flexibilidad pues suele insertarse al final de todo tipo de oficios³²⁶. En cualquier caso, la

³²⁴ *Novum Testamentum*, p. 291.

³²⁵ *Misal Romano Diario*, p. 2228.

³²⁶ El Gloria se recita numerosas veces a lo largo de un mismo oficio; véanse, por ejemplo, los oficios de las Horas de la Virgen o los de las Horas de la Cruz que aparecen en el *Libro de Horas de Carlos VIII*.

versión enciniana del *Nunc dimittis* cierra el grupo de traducciones de la Biblia, el primer grupo de traducciones litúrgicas de nuestro poeta; como hemos visto, Encina traduce con sencillez siguiendo muy de cerca sus fuentes, sin alterar ni glosar los textos originales. Obviamente el salmantino pudo realizar su labor de traductor sin necesidad de acudir materialmente a la Vulgata pues, como dije, los textos latinos estaban al alcance de la mano en cualquier Libros de horas o misal³²⁷.

4.3. Himnos de la tradición medieval y de las Horas de la Virgen (nn. 19-24)

Las traducciones de ese segundo grupo presentan varias características comunes. Cinco de los himnos que Encina traduce en este punto (nn. 19-23: *Ave maris stella*, *Quem terra pontus*, *O gloriosa Domina*, *Memento, salutis auctor* y *Vexilla Regis*) suelen atribuirse a Venancio Fortunato, Obispo de Poitiers (muerto ca 600)³²⁸. En rigor, por tanto, no son textos bíblicos sino himnos que se difundieron con éxito por toda Europa a partir de los siglos VII y VIII de la era cristiana. Resulta más reveladora una segunda característica que vincula, al menos, a los cuatro primeros textos: todos ellos presentan una materia común, el canto de alabanza a la Virgen María. Esto último constituye algo más que una mera coincidencia y un repaso a los libros de horas del siglo XV lo certifica: los cuatro aparecen en el llamado oficio parvo de la Virgen María, esto es, entre los himnos propios de las Horas de la Virgen, aquellos que solían cantarse o recitarse durante las principales fiestas, de acuerdo con lo previsto en el breviario. Se trata, pues, de himnos marianos de amplísima difusión, muy bien conocidos en los ambientes eclesiásticos y monásticos (y cortesanos, por supuesto). No creo que Encina

Allí, tras el canto o recitado del *Nunc dimittis*, en Completas de las Horas de la Virgen, se indica el recitado del “Gloria Patri” (*Libro de Horas de Carlos VIII*, p. 341).

³²⁷ Urrede, por ejemplo, compuso, posiblemente para la capilla real de los Reyes Católicos, un *Nunc dimittis* y un *Magnificat* que aparecen en posiciones contiguas del manuscrito 4379 de la Biblioteca Nacional de París. Véase la partitura y algunas noticias biográficas en K. Kreitner: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, pp. 67-72. Nacido en Brujas hacia 1430, formó parte de la capilla aragonesa de Fernando el Católico entre 1477 y 1482. Justo antes, entre 1475 y 1477 estuvo vinculado a la corte de García Álvarez de Toledo, padre del mecenas de Encina, en Alba de Tormes. Es, pues, un antecedente singular de Encina pues sirvió como músico en el mismo palacio ducal quince años antes de nuestro poeta.

³²⁸ Tal atribución es difusa para algunos de los himnos. Por ejemplo, H. Lausberg estudia con detalle el himno *Ave maris stella* y lo atribuye a Ambrosio Autperto (s. VIII) en lugar de a Venancio Fortunato; véase su trabajo “Minuscula philologica (I): De hymno illo qui incipit verbis *Ave maris stella*”, *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse*, 1976 (2), pp. 3-17. En cambio, el himno *Vexilla Regis* no ofrece dudas sobre la paternidad de Venancio Fortunato (véase, por ejemplo J. Socías [ed]: *Cantate et Iubilare Deo. A devotional and Liturgical Hymnal*, Chicago: Midwest Theological Forum; Princeton: Scepter, 1999, p. 149; véase también *Misal Romano Diario*, p. 2363).

haya acudido a un oficio de alguna fiesta mariana concreta para sus traducciones castellanas: más bien parece que bebe del oficio general de las horas marianas o bien de un material al que podía acceder fácilmente en cualquier Misal o breviario al uso pues su letra (y su música, en muchos casos) eran de obligada presencia. Con todo, es interesante reparar en la posible vinculación que podrían tener estas versiones de himnos a la Virgen con algunas fiestas marianas que inspiran al salmantino algunos de los extensos poemas doctrinales de su propio *Cancionero*; pienso, en particular, en el principal poema específicamente mariano de la primera sección, *La fiesta de la Asunción de María* (n. 9), en cuyas horas canónicas solían cantarse o recitarse los cuatro textos que se traducen aquí. Este anclaje litúrgico revela un interesante punto de contacto que hermana las dos secciones —tan distintas, por otra parte— de la sección de poesía religiosa de Encina.

Lo cierto es que podemos ampliar esta red de vinculaciones litúrgicas dentro de esta sección inicial de poesía religiosa de Encina: aunque me he referido separadamente en el epígrafe anterior a los llamados himnos bíblicos, claramente distintos de este otro conjunto de himnos que he llamado medievales, la relación entre ambos grupos resulta también bastante estrecha, si atendemos a esta conexión litúrgica con el oficio parvo de la Virgen María. En efecto, el *Benedictus*, el *Magnificat* y el *Nunc dimittis* formaban parte de los salmos o cantos del oficio de las horas de la Virgen; por ejemplo, el *Libro de horas de Carlos VIII* incluye en diversos momentos de las horas marianas tanto estos tres himnos como el *Ave maris stella*³²⁹, aunque no aparecen en él los otros himnos de esta segunda sección. Todo esto nos sitúa muy cerca, según creo, del ámbito —cortesano o conventual— donde tomó nuestro poeta los textos latinos que quería traducir. O bien seleccionó algunos textos, himnos y oraciones de unas horas marianas, o bien acudió a un misal o libro de oraciones que contuviera estos testimonios. La hipótesis primera, que recurriera a algún compendio de horas marianas, se fortalece aún más hasta casi resultar definitiva a tenor de un nuevo indicio: el himno tradicional de acción de gracias, el *Te Deum* (traducido por Encina a continuación del *Vexilla Regis*, n. 24) solía cantarse en Maitines de las fiestas de la Virgen, como puede verse nuevamente acudiendo a libros de horas como el de Carlos VIII³³⁰.

³²⁹ Véase *Libro de horas de Carlos VIII*, donde encontramos, dentro de las horas marianas el canto del *Benedictus* (en Laudes, p. 323), el del *Ave maris stella* seguido del *Magnificat* (en Vísperas, p. 337) y el del *Nunc dimittis* (en Completas, p. 340); a continuación de las Horas de la Virgen aparecen los salmos penitenciales, entre los que no falta, por supuesto, el *Miserere* (p. 344).

³³⁰ *Libro de Horas de Carlos VIII*, pp. 317-318.

Por su parte, el *Libro de horas* impreso en 1504 por Felipe Pigouchet para algún personaje de la corte de los Reyes Católicos³³¹ incorpora un extenso oficio en 30 folios para ser recitado en honor de la Virgen todos los sábados (*Officium beatae mariae virginis die sabbati dicendum totum completum*, fol. i-r.). Este *Libro de horas*, que se encuentra en la catedral de Ciudad Rodrigo, resulta todavía más cercano al que pudo manejar Encina pues el oficio mariano presenta, entre otros himnos y oraciones, casi todos los que el salmantino tradujo³³²: *Quem terra pontus* y *Te Deum* (Maitines), *O gloriosa Domina* y *Benedictus* (Laudes), *Memento salutis auctor* (al inicio respectivo de Prima, Tercia, Sexta y Nona), *Ave Maris Stella* y *Magnificat* (Vísperas), *Memento salutis auctor* y *Nunc dimittis* (Completas). En el *Libro de Horas de Ciudad Rodrigo* encontramos, pues, y de acuerdo con el uso del *Breviario Romano*, los cuatro himnos que la tradición medieval atribuía a Venancio Fortunato, así como los tres himnos bíblicos que aparecen en San Lucas: semejante coincidencia confirma la relación entre los textos traducidos por Juan del Encina y el oficio concreto de las horas de la Virgen María.

Resulta aventurado, obviamente, considerar este mismo *Libro de Horas de Ciudad Rodrigo* el ejemplar manejado por Encina: en cualquiera de los libros de horas que siga con fidelidad la ordenación del *Breviario romano* se da esta coincidencia. Sin embargo, no parece difícil pensar en alguno de los libros de horas de sus patronos, los Duques de Alba, como el texto material concreto del que partiría el poeta salmantino para sus traducciones. Dada la devoción mariana de que hacía gala la Duquesa, no me extrañaría que la propia Isabel de Zúñiga y Pimentel fuera la responsable del encargo a Encina de las traducciones del oficio mariano: lo avala el hecho de que casi con seguridad se encuentre detrás de otros encargos similares de la gran compilación enciniana³³³. Otro dato que conviene no perder de vista, llegados a este punto, es la presencia misma del conjunto de diecisiete traducciones en este lugar del *Cancionero* enciniano, junto a las poesías religiosas escolares del principio, en las que la presencia del entorno cortesano

³³¹ Margarita Ruiz Maldonado (ed. facsímil): *Libro de Horas. Felipe Pigouchet Impresor y librero jurado de la Universidad de París, imprimió esta obra en París, el 20 de Julio de 1504*, Salamanca: Varona, 2003. Véase p. 18 para la justificación de la editora sobre el posible destinatario, algún noble de la corte de los Reyes Católicos. El escudo de los Reyes cierra el códice en fol. 140-v. Por cierto, Pigouchet supervisó también el *Libro de Horas de Carlos VIII*, de acuerdo con la opinión de Ruiz Maldonado (p. 20).

³³² En realidad esta proximidad viene dada porque el *Libro de Horas de Ciudad Rodrigo* sigue la ordenación propia del *Breviario Romano*, frente al *Libro de Horas de Carlos VIII* que se separa de esa tradición. En última instancia, Encina pudo partir de textos contenidos en cualquier *Breviario romano*.

³³³ Comenzando por la poesía religiosa, por supuesto. Y también las piezas teatrales de los ciclos de Navidad y Pascua.

de Alba de Tormes resultaba inequívoca. En este sentido, las traducciones castellanas de textos religiosos por parte de Encina podrían constituir, como ya sugerí más arriba, una faceta paralela a la de los restantes textos religiosos compuestos para su probable recitación o uso en las fiestas de Navidad, Resurrección y Asunción. Las traducciones parecen igualmente textos de encargo, diseñados para un cierto uso devoto y posiblemente también han sido concebidas al servicio del prestigio intelectual de su propio autor; por otro lado, es difícil no pensar en los mecenas del poeta salmantino — en concreto en la Duquesa— a la hora de plantearnos su propia génesis intelectual. La singularidad literaria de estas traducciones devotas no es incompatible, pues, con un ámbito de uso típicamente cortesano en el que cobran relieve una vez más las figuras de los protectores del poeta salmantino.

Por lo demás, la traducción enciniana de este conjunto de himnos sigue caracterizándose por los rasgos que ya definimos más arriba: fidelidad a los originales latinos, sencillez expresiva y contención y moderación retóricas. A la hora de verter los textos en coplas recurre a distintas pautas numéricas, en función de la extensión de los himnos. Así, los cuatro versículos de que constan las estrofas de *Quem terra pontus* (n. 20) y *O gloriosa Domina* (n. 21) son traducidas en coplas de ocho versos, con algunas ampliificaciones necesarias para cuadrar las estrofas latinas y castellanas³³⁴:

A quien tierra, cielos, mar,	Quem terra, pontus, aethera /
onran, adoran, predican,	colunt, adorant, praedican, /
predican y testifican	trinam regentem machinam /
que los rige su mandar,	claustrum Mariae baiulat.
quien los suele gobernar	
con su gran sabiduría,	
en el vientre de María	
quiso quererse encerrar (vv. 1-10)	

³³⁴ En origen *Quem terra pontus* y *O gloriosa Domina* constituían un mismo himno mariano atribuido a la autoría de Venancio Fortunato. Posteriormente se desgajó en dos piezas distintas de extensión muy similar e igual empleo litúrgico (el primero en Maitines y el segundo en Laudes del oficio de la Virgen). De ahí que Encina los sitúe en posiciones contiguas. Cito el comienzo de *Quem terra pontus* (n. 20). Nótese cómo los dos primeros versos traducen ya otros tantos del original latino: serán necesarias algunas expresiones sinonímicas y varias geminaciones para verter los otros dos versículos latinos en los seis versos castellanos restantes y mantener así el principio de una copla para cada estrofa. Por lo demás, esta proporción es la misma que guarda Encina en las versiones castellanas de *Ave maris stella*, *Memento, salutis auctor* y *Vexilla Regis* (nn. 19, 22 y 23).

En cambio, el canto de acción de gracias, *Te Deum* (n. 24), obra anterior a Venancio Fortunato y atribuida a Nicetas (obispo de Remesiana, ca. 335-415), presenta una estructura diferente: tal y como queda organizado en el Misal romano consta de veintinueve versos libres³³⁵. Por este motivo Encina recurre a once coplas de diez versos para comprimir en cada una de ellas dos o tres versículos del himno latino. Obviamente el recurso eventual a la *amplificatio* es más notable cuando se limita a verter dos versículos porque tiene que completar varios versos castellanos; con todo, la traducción es relativamente sobria y fiel al original³³⁶:

Y aquel tropel y batalla
que de mártires se halla
te dan siempre mil loores
alabando tus primores,
que nunca cessa ni calla,
y a bozes, por todo el mundo,
un solo Dios, sin segundo,
toda nuestra Iglesia santa
te confiessa en quanto canta
con un amor muy profundo (vv. 31-40)

⁹ Te martyrum candidatus

laudat exercitus.

¹⁰ Te per orbem terrarum

sancta confitetur Ecclesia.

Por su parte, el himno *Vexilla Regis*, de Venancio Fortunato (n. 23), no pertenece al oficio de la Virgen sino que es un himno procesional propio de los oficios del Viernes Santo así como de la fiesta del Triunfo de la Cruz (14 de septiembre). Aunque fue compuesto igualmente por Venancio Fortunato no aparece, lógicamente, en el oficio de la Virgen María de los libros de horas sino en el de Pasión. El hecho de que se trate de un himno procesional, en el que la Cruz es honrada como estandarte del pueblo cristiano, facilita su puesta en escena con ocasión de la procesión del Santísimo

³³⁵ El *Te Deum* figura en multitud de misales y libros de horas: ya en época de Encina era el himno eclesiástico por excelencia para la acción de gracias, por lo que solía recitarse en numerosas fiestas del calendario litúrgico; aún hoy, de acuerdo con el Breviario romano, se canta o recita en Maitines de los días festivos. Consta de once estrofas, las mismas que la traducción de Encina (once coplas, 110 versos).

³³⁶ Para el texto latino y algunas consideraciones sobre el texto véase J. Socías (ed.): *Cantate et iubilare Deo. A Devotional and Liturgical Hymnal*, p. 128-129; puede verse también en *Misal Romano Diario*, p. 2290.

Sacramento de los oficios del Viernes Santo³³⁷. Precisamente de entre las dos versiones que permite la liturgia latina para la sexta estrofa Encina traduce la que alude al Viernes Santo, en lugar de la que se aplica a la fiesta del Triunfo de la Cruz: “¡O cruz bendita, sin par, / (...) ora, en tiempo de Passión, / acrecienta con codicia / a los justos la justicia” (vv. 49 y 53-55), esto es, “O Crux ave, spes unica, / Hoc Passionis tempore” en lugar de “O Crux ave, spes unica, / In hac triumphi gloria”; esto nos llevaría a un nuevo encuentro con una escenificación paralitúrgica en el marco de la Pasión de Cristo; a ella aludíamos al estudiar la composición de Encina *al Crucifixo* (n. 7) y con ella parece conectar esta traducción³³⁸.

Por último cabría señalar algunos otros autores que, al igual que Encina, se fijaron en los textos latinos que hemos visto en esta serie. Fernán Pérez de Guzmán, por ejemplo, es autor de una extensa glosa sobre el versículo “Monstra te ese matrem” (ID9500), un verso mariano extraído del *Ave maris stella*. Juan de Luzón, por su parte, incluyó en su *Cancionero* de 1508 *Otra oración sobre el hymno O gloriosa domina* (ID7394), otra extensa glosa en dieciocho coplas del himno mariano que había traducido Encina en la década anterior³³⁹. En fin, un pliego suelto posterior que incorpora varias obras de Encina (19*JP) trae al final de todos los textos una glosa del *Nunc dimittis* (ID5035) realizada por Fernando de Yanguas³⁴⁰. Este mínimo repaso revela que tampoco fue tan frecuente la glosa de estos himnos en nuestra poesía cuatrocentista (sí que se dio con mayor profusión la traducción y glosa de oraciones más comunes como el Padrenuestro y el Avemaría que abordo en el epígrafe siguiente); a este respecto, al traducir en coplas el conjunto de himnos del oficio de la Virgen, Encina se sale del principal mecanismo para las versiones castellanas de estos textos: el recurso a la glosa³⁴¹. Al margen del valor literario de las traducciones (que no es ínfimo, desde

³³⁷ Véase *Cantate et iubilate Deo. A Devotional and Liturgical Hymnal*, p. 149-151, de donde cito el texto (también en *Misal Romano Diario*, p. 2386). Son numerosos los testimonios medievales de procesiones y representaciones paralitúrgicas en las que aparece este himno.

³³⁸ No quiero decir con esto que la versión castellana de Encina se llegara a cantar en una conmemoración litúrgica: los textos latinos siempre tuvieron preferencia sobre los vernáculos y la tradición de la procesión con el *Vexilla Regis* estaba muy arraigada. Pienso más bien que esa misma tradición debió de tener su importancia a la hora de que Encina, quizá por indicación externa o por propia iniciativa, se decidiera a traducir un himno cuya inspiración litúrgica y procesional era bien conocida para cualquiera que participara en los oficios del Viernes Santo (los mismos Duques y sus cortesanos, por ejemplo).

³³⁹ Véase A. Rodríguez Moñino (ed. facsímil): Juan de Luzón: *Cancionero*, fols. n i r. – n ii v.

³⁴⁰ Se trata del n.º 178 de A. Rodríguez Moñino (ed.): *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI* (BNM R-4888).

³⁴¹ Recordemos que Dutton en sus índices —por lo demás indispensables— considera glosas estas obras de Encina cuando claramente se trata de traducciones. El desliz viene dado precisamente por el peso de la tradición literaria que, en este tipo de versiones al castellano, privilegió el mecanismo de la glosa en lugar

luego) el salmantino se muestra así como un creador original en un momento en que las traducciones al castellano de textos litúrgicos latinos, por motivos literarios y quizá ideológicos, no eran en absoluto frecuentes, al menos en el marco de la poética cancioneril³⁴².

4.4. Oraciones y plegarias comunes: *Pater noster*, *Ave Maria*, etc. (nn. 25-30).

Las seis versiones finales traducen seis oraciones bastante conocidas y presentes en todos los misales y breviarios. Tres de ellas formaban parte de la liturgia de la misa dominical (*Gloria*, *Credo* y *Pater noster*), como en el ordinario de la misa actual, y las otras tres, más breves, son antífonas difundidísimas que inciden en la materia mariana que hemos visto en el grupo anterior: *Ave Maria*, *Salve Regina* y *Regina celi letare*. Constituyen, por tanto, textos cuyo recitado latino formaba parte del bagaje de las personas de su tiempo. En todos los casos Encina traduce los textos con corrección, sin alardes retóricos y con gran fidelidad, como puede verse, por ejemplo, citando la primera mitad del Padrenuestro³⁴³:

Padre nuestro, tú que estás	<i>Pater noster</i> , qui es
en los cielos ensalçado,	in caelis: santificetur
tu nombre glorificado	nomen tuum; adveniat
sea por siempre jamás;	regnum tuum; fiat

de la traducción. A pesar del amplio impulso que han venido cobrando los estudios sobre la traducción castellana cuatrocentista (véase ahora el panorama bibliográfico trazado por J. C. Conde: “Ensayo bibliográfico sobre la traducción en la Castilla del siglo XV 1980-2005”, *Lemir*, 10 [2006]), hay un hueco considerable todavía en lo tocante a las traducciones de oraciones e himnos bíblicos y latinos.

³⁴² Téngase en cuenta que, a pesar de la labor de un Fray Hernando de Talavera, Cisneros era reacio a la traducción de este tipo de textos, ni siquiera aduciendo motivos evangelizadores (véase una vez más A. Hauf: “Fray Hernando de Talavera, O.S.H., y las traducciones castellanas de la *Vita Christi*”). Sin embargo, véase también P. Cátedra: *Liturgia, poesía y teatro*, que matiza algunas representaciones navideñas relacionadas con la práctica catequética del obispo de Granada y ve en ellas indicios de “la corriente de censura que vemos bastante generalizada a finales del siglo XV” (p. 421). La censura afecta, según creo, tanto a la escasa traducción de himnos litúrgicos como a la representación dramática de determinadas funciones paralitúrgicas consideradas poco decorosas.

³⁴³ *Misal Romano Diario*, p. 2226. Debe notarse cómo la separación en dos estrofas que hace Encina es la misma que desde antiguo traza la piedad popular al rezar esta oración. Por lo demás, sigue muy de cerca el texto latino. Por su parte, tanto el *Ave Maria* (n. 27) como el *Regina celi letare* (n. 30) ocupan una sola estrofa.

tu reino de gran consuelo
nos venga por heredad,
hágase tu voluntad
assí como allá en el cielo
no menos acá en el suelo

voluntas tua, sicut in
caelo, et in terra.

Morreale estudió parcialmente la traducción enciniana del Ave María, su formulación estilística y su relación con algunas otras versiones como las de Pero López de Ayala, Fernán Pérez de Guzmán y Juan Ruiz³⁴⁴. Junto a esas glosas del Ave María, un recorrido por la compilación de Dutton permite añadir otros testimonios: la glosa de Pero González de Ferrol (ID4687)³⁴⁵, algunas glosas anónimas (ID4595, ID6960), la divertida versión burlesca de Pedro Manuel de Urrea (ID4725, *El ave maria sobre la condición de los franceses*) o una glosa en pliego suelto (Cristóbal de Peraza, ID5065). También hay glosas del Padre Nuestro (muy difundida la de Pérez de Guzmán, ID0086, menos conocida la de González de Ferrol, ID4688) y de la Salve (Pedro Guillén de Sevilla, ID0049), además de multitud de pequeñas citas y ecos de los distintos textos. En una fuente no estrictamente cancioneril como el *Cancionero* de Pedro Marcuello encontramos amplísimas glosas de oraciones, todas ellas de tipo político y propagandístico³⁴⁶: *Reza la donzella ell Ave María, rogando por los Reyes, nuestros señores*, y *El Pater Noster rogando por los Reyes nuestros señores*, además de glosas del Credo, la Salve y el versículo “*Monstra te ese matrem*” del himno *Ave maris stella*. Con todo, como vemos, prevalece el género de la glosa: la traducción directa al castellano es casi exclusiva de Encina, a quien hay que conceder una notable originalidad no ya por evitar el recurso de la glosa, sino por el hecho de haber concebido todo un proyecto literario al editar en su *Cancionero* el conjunto de versiones de las plegarias comunes.

Por lo demás, como ya mencionamos más arriba, las versiones encinianas del *Pater noster* y el *Ave Maria*, hallaron un cauce de difusión en pliegos sueltos; en concreto, los

³⁴⁴ M. Morreale: “El Ave María de Juan del Encina”. Sobre la tradición de la glosa castellana del *Ave Maria* y el *Pater noster*, deben verse Andrea Baldissera: “Le glosse castigliane dell’ ‘Ave Maria’ tra XV e XVI secolo”, en *Il sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 de luglio 2000)*, Florencia: Cesati, 2002, pp. 321-339 y Paolo Pintacuda: “Fortuna extraliturgica del ‘Pater noster’ nella poesia castigliana del Quattro e Cinquecento”, en el mismo volumen (pp. 341-372).

³⁴⁵ Véase una edición en P. Cátedra: *Poesía de pasión en la Edad Media*, pp. 163-170. También aparece ahí la glosa del *Pater noster* (pp. 171-181).

³⁴⁶ Aparecen todas ellas seguidas conformando un singular libro de horas de materia religiosa y política entre los fols. 77-125 (José Manuel Blecua, [ed.]: pp. 171-269).

nn. 330 y 331 del catálogo de Rodríguez Moñino contienen ambas oraciones encinianas, como dice la rúbrica (*Con el pater noster y el Ave maria. Hecho por Juan del Enzina*). La sorpresa viene, como ya indiqué, cuando advertimos el texto principal del pliego: nada menos que las exitosas coplas de Manrique *a la muerte de su padre*, lo que nos lleva a un último encuentro entre Encina y don Jorge. Tal *dispositio* de los pliegos, por supuesto, tiene una dimensión devota muy sugerente: tras la presentación de don Rodrigo Manrique y su encuentro con la muerte al final de las coplas manriqueñas, las dos oraciones encinianas funcionan como sendas oraciones de intercesión para encomendar el alma del difunto; se trata de una expresión muy concreta de la petición por las almas de los fieles difuntos, recomendada por la Iglesia, que no puede ser pura casualidad en el caso de dos textos que acompañan la narración de la muerte de un finado tan bien conocido por la tradición literaria. En esta peculiar articulación hemos de ver, según creo, a un avisado impresor de pliegos que hermanó devoción y literatura con sorprendente gusto: tanto Manrique como Encina (en este caso, en dos de sus traducciones devotas) gozaban de un merecido prestigio literario³⁴⁷.

La sección de traducciones litúrgicas se cierra muy sencillamente, de un modo casi minimalista, con la inserción de la más breve de las traducciones, la versión castellana del *Regina coeli* (n. 30), la principal antifona mariana en tiempo de Pascua³⁴⁸:

Goza tú, Reina del cielo,
alegra y toma consuelo,
¡aleluya!,
que quien fue la preñez tuya
ya resucitó del suelo;
en llegando el tercer día,
según antes él decía,
¡aleluya!,
ruega por nos, Madre suya,
rogamos con alegría.

Regina coeli, laetare.
Alleluia. Quia quem
meruisti portare. Alleluia.
Resurrexit, sicut dixit.
Alleluia. Ora pro nobis,
Deum. Alleluia.

³⁴⁷ El primero de los pliegos (n. 330) no tiene datos de impresión. El segundo (331) se imprimió “en Granada en casa de Hugo de Mena. Año de 1570”.

³⁴⁸ *Misal Romano Diario*, p. 2326.

Posiblemente Encina ubicó aquí esta breve traducción porque encontró en el recurso final a la intercesión de la Virgen (“ruega por nos, Madre suya, / rogamos con alegría”, vv. 9-10) un cierre adecuado para la sección de poesía religiosa: encomendarse a la mediación de María constituye un tópico bien conocido para rematar manuscritos, códices e impresos.

5. BIBLIOGRAFÍA³⁴⁹:

- ARTILES RODRÍGUEZ, Jenaro (ed.): Juan Álvarez Gato: *Obras completas*, Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1928.
- BALDISSERA, Andrea: “Le glosse castigliane dell’ ‘Ave Maria’ tra XV e XVI secolo”, en *Il sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 de luglio 2000)*, Florencia: Cesati, 2002, pp. 321-339.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç: “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), pp. 49-101.
- _____: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 27-53.
- _____: (ed.): *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, Páginas de Biblioteca Clásica, 2002.
- BERESFORD, Andrew M.: “Saints John the Baptist and John the Evangelist in the *Cancionero* of Juan de Luzón”, en Alan Deyermond & Barry Taylor (eds.): *From the ‘Cancionero da Vaticana’ to the ‘Cancionero general’: Studies in Honour of Jane Whetnall*, Londres: Queen Mary, Department of Hispanic Studies (PMHRS, 60), 2007, pp. 75-88.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro: reseña a SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, en *Revista de Filología Española*, LXXXVII, 1º (2007), pp. 212-216.
- _____: “Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)”, ponencia leída en el XVIII Colloquium (Londres: Queen Mary and Westfield College, 28-29 junio de 2007), en prensa.
- CAPRA, Daniela: “Encina frente a los clásicos (con un escorzo agustiniano)”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 317-324.
- CÁTEDRA, Pedro: “De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro” en Alan Deyermond & Ian Macpherson (eds.): *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, 1989, pp. 6-35.
- _____: (ed.): Francisco de Ávila: *La vida y la muerte o vergel de discretos*, Madrid: Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.
- _____: *Poesía de Pasión en la Edad Media. El “Cancionero” de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca: SEMYR, 2001.
- _____: *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 444), 2005.
- COURCELLES, Dominique de: “Traduire et citer les évangiles en Catalogne à la fin du XVe siècle: quelques enjeux de la traduction et de la citation dans la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena”, en Tomàs Martínez Romero y Roxana Recio (eds.): *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*, Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I / Omaha: Creighton University, 2001, pp. 173-190.

³⁴⁹ Incorporo aquí la bibliografía principal que he empleado para elaborar este capítulo; procederé de igual modo en los restantes capítulos de esta investigación: dada la relativa autonomía de cada uno de los asuntos abordados me parece justificado tal modo de proceder. Obviamente la de este capítulo es una bibliografía selecta: he elegido las principales entradas que pueden contribuir a valorar la poesía religiosa de Encina. Formalmente he optado por el espacio sencillo para no multiplicar páginas.

- CROSAS LÓPEZ, Francisco: “La *religio amoris* en la literatura medieval”, en F. Crosas (ed.): *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona: Eunsa, 2000, pp. 101-128.
- DARBORD, Michel: *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, París: Centre de Recherches de L’Institut d’Etudes Hispaniques, 1965.
- DEYERMOND, Alan: “The Sermon and its Uses in Medieval Castilian Literature”, *La Corónica*, VIII (1979-80), pp. 126-145.
- _____: “Unas alusiones al Antiguo Testamento en la poesía de cancionero”, en Adolfo Sotelo (coord.): *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: Universidad, 1989, II, pp. 189-201.
- _____: “La Biblia en la poesía de Juan del Encina” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 55-68.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús y de Diego Lobejón, María Wenceslada (eds.): *Un cancionero para Alvar García de Santamaría. Diversas virtudes y vicios de Fernán Pérez de Guzmán*, Valladolid: Universidad, Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal, Tordesillas, 2000.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., FORTEA, J. J., GOÑI, I. de, DOCAMPO, S. (eds.): *Libro de Horas de Carlos VIII, Rey de Francia*, Madrid: Moleiro, 1995.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M: “La pasión según Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 345-355.
- _____: “Las destinatarias de la poesía cancioneril castellana pasional del siglo XV”, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 45 (2004), pp. 57-70.
- GÓMEZ MORENO, Ángel: “Los *Gozos de la Virgen* en el ms. 9/5809 de la Real Academia de la Historia”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1991, pp. 233-245.
- _____: “El reflejo literario”, en José Manuel Nieto Soria (dir.): *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid: Dykinson, 1999, pp. 315-339.
- _____: “El *Tratado del menosprecio del mundo* ¿de Juan del Encina?”, en Marta Schaffer y Antonio Cortijo Ocaña (eds.): *Medieval and Renaissance Spain in Honor of Arthur L-F. Askins*, Londres: Tamesis Books, 2006, pp. 207-220.
- _____: “Las Universidades en la época de los Reyes Católicos”, ponencia leída en el congreso *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid: Universidad Complutense, 24-25 de mayo de 2007, en prensa (ed. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya).
- _____: *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.): Hernando del Castillo: *Cancionero General* Madrid: Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2004.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- HERRÁN MARTÍNEZ DE SAN VICENTE, Ainara: “El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos”, ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid: Universidad Complutense, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya).
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor: *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un proyecto medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca: Universidad, 1997.

- _____: "Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético" en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 83-99.
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa: "Algunas precisiones bibliográficas con base en la obra de Lucio Marineo Sículo", *Revista de Literatura Medieval*, 11 (1999), pp. 255-266.
- KREITNER, Kenneth: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, Suffolk: The Boydell Press, 2004.
- LAUSBERG, Heinrich: "Minuscula philologica (I): De hymno illo qui incipit verbis *Ave maris stella*", *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse*, 1976 (2), pp. 3-17.
- LOPE, Monique: de Lope: *Le savoir et ses Représentations. Théâtre de Juan del Encina (1492-1514)*, Montpellier: Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques, 1992.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid: Real Academia Española, 1960.
- MORENO, Manuel y Ana Rodado Ruiz: "Las polémicas teológicas en los cancioneros", en Alan Deyermond (ed.): *Proceedings of the tenth colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 30), 2000, pp. 43-64.
- MORREALE, Margherita: "El Ave María de Juan del Encina", *Hispania Sacra*, XXXIII (1981), pp. 275-283.
- Novum Testamentum Graece et Latine. Textus Graecus, cum apparatu critico-exegetico, Vulgata Clementina et Neovulgata*, Gianfranco Nolli curante, Città del Vaticano: Librería Editrice Vaticana, 1981.
- NÚÑEZ BESPALOVA, Marina: "El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos. Primera aproximación", ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid: Universidad Complutense, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya).
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín: "Glosa y parodia de los *Salmos Penitenciales* en la poesía de cancionero", *EPOS*, XVII (2001), pp. 107-139.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.): Juan del Encina: *Obra completa*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- _____: "La Biblia y el teatro religioso medieval y renacentista", en Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito (coord.): *Judíos en la literatura española*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 111-135.
- PEROTTI, Olga: "La poesía religiosa en el *Cancionero general* de 1511", en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV – XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 247-262.
- PINTACUDA, Paolo: "Fortuna extraliturgica del 'Pater noster' nella poesia castigliana del Quattro e Cinquecento", en *Il sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 de luglio 2000)*, Florencia: Cesati, 2002, pp. 341-372.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (ed.): Juan de Luzón: *Cancionero*. Madrid: Góngora, 1959.
- _____: *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid: Estudios bibliográficos, 1962.

- _____: *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid: Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1997.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (ed.): *Fray Íñigo de Mendoza y sus Coplas de vita Christi*, Madrid: Gredos, 1968.
- _____. (ed.): *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, Cuenca: Diputación Provincial, 1987.
- ROYO LATORRE, María Dolores: “Jorge Manrique y el *ars praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*”, *Revista de Filología Española*, LXXXIV (1994), pp. 249-260.
- RUIZ MALDONADO, Margarita: *Libro de Horas. Felipe Pigouchet, Impresor y librero jurado de la Universidad de París, imprimió esta obra en París, el 20 de Julio de 1504*, Salamanca: Varona, 2003.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio: “El mecenazgo literario de Isabel la Católica”, en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Madrid: Sociedad de Conmemoraciones Culturales / Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004, pp. 75-86.
- _____. y Cristina Moya García (eds.): *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Actas del Seminario Internacional Complutense *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa.
- SAN JOSÉ LERA, Javier: “Juan del Encina y los modelos exegéticos en la poesía religiosa del primer Renacimiento”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 182-204.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- SOCIÁS, James: *Misal Romano Diario*, Chicago: Midwest Theological Forum; Monterrey: Librería Beityala; Huntington: Our Sunday Visitor; Princeton: Scepter, 1999 (1ª ed. 1996).
- STALLINGS-TANEY, M: *Iohannes de Caulibus meditaciones vite Christi olim S. Bonauenturo attributae*, Turnhout: Brepols, 1997.
- TILLIER, Jane Yvonne: *Religious Elements in Fifteenth-Century Spanish Cancioneros*, Cambridge, 1985, tesis inédita.
- WHINNOM, Keith: “The supposed Sources of Inspiration of Spanish Fifteenth-Century Narrative Religious Verse”, *Symposium*, 17 (1963), pp. 268-291 (reimpreso en A. Deyermond, W. F. Hunter y J. T. Snow [eds.]: *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays by Keith Whinnom*, Exeter: University of Exeter Press, 1994, pp. 46-71).
- _____.: “El origen de las comparaciones religiosas del Siglo de Oro: Mendoza, Montesino y Román”, en *Revista de Filología Española*, 46 (1963), pp. 263-285 (reimpreso en A. Deyermond, W. F. Hunter y J. T. Snow [eds.]: *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays by Keith Whinnom*, Exeter: University of Exeter Press, 1994, pp. 72-95).
- YOUNG, Karl: *The Drama of the Medieval Church*, Oxford: University Press, 1933.

III. LA SECCIÓN DE COPLAS DE AMORES

La materia amatoria, como dije al principio, no aparece en 96JE estrictamente a continuación de las poesías religiosas. Entre una sección y otra inserta el salmantino la traducción de las *Bucólicas* y un cierto número de composiciones de circunstancias que ya estudié en su oportuno contexto autobiográfico. Tal diseño global de las secciones del *Cancionero* obedece a una gradación ideológica evidente: tras la materia religiosa encontramos los textos políticos y de circunstancias (así debe verse la *Translación* aplicada a los Reyes) y, por fin, lo de amores que, a partir de aquí, ocupará el lugar principal en el incunable.

Conviene no perder de vista, a la hora de enfrentarnos a esta nueva sección de 96JE la enorme novedad que suponía editar, en período incunable, una tal cantidad de versos amoratorios. No me parece exagerado decir que con las coplas de amores del *Cancionero* enciniano la lírica amatoria cancioneril se hace impresa: por primera vez un poeta hará algo tan normal como editar sus versos de amores. Con el resto de secciones del *Cancionero* de Encina (glosas, canciones, villancicos, villancicos de pastores, incluso el teatro) esta afirmación se verá plenamente refrendada pues claramente es la lírica amatoria y cortesana la verdadera protagonista de la compilación del salmantino. Quizá la inserción de las secciones anteriores —la prestigiosa materia religiosa y los textos dirigidos a mecenas varios— podría interpretarse, si se me permite la simplificación, como un cierto peaje que tuvo que pagar el salmantino para dar a la imprenta su poesía amatoria; como veremos, será una práctica habitual en las secciones restantes, en las que suelen aparecer versos devotos al inicio de las secciones para, enseguida, agavillar un número principalísimo de composiciones eróticas. En cualquier caso, fue Encina el primero en valorar la eficacia de la imprenta como medio para fijar y difundir su abundante lírica amatoria: es un mérito que debemos ponderar.

1. DISEÑO Y ORGANIZACIÓN DE LA SECCIÓN DE COPLAS DE AMORES

Como siempre en nuestro poeta, advertimos en esta sección del incunable una calculada *dispositio* que afecta no sólo a la compaginación del impreso, sino también a la ordenación y secuenciación de las composiciones. Me interesa abordar estos dos aspectos. Por eso a continuación menciono dos cuestiones muy puntuales que nos

servirán para el recorrido detallado por los versos de Encina: en primer lugar describo brevemente el lugar exacto de las coplas de amores en 96JE y, en segundo lugar, elaboro un índice de la treintena de composiciones; el índice nos servirá no sólo para simplificar el sistema de citas, sino también a modo de guía preliminar en lo que constiuye un primer acercamiento global al conjunto de la sección a partir de la propia literalidad de las rúbricas encinianas. Estaremos entonces en condiciones de realizar un recorrido detallado por los versos de Encina atendiendo a su especificidad literaria y a los aspectos que considero más relevantes de la obra de nuestro autor, en el marco de este gran macrogénero de la poesía de finales del XV —heredero del antiguo decir alegórico— que son las coplas de amores.

1.1 Las coplas de amores en el *Cancionero* de Encina (nn. 47-76)

La sección de coplas de amores se abre, como dije, con el *Triunfo de amor* y reúne, además del extenso poema alegórico inicial, un conjunto de treinta composiciones (fols. lxi r.-lxxxiii v)³⁵⁰. Dos elementos acotan claramente este corpus y lo distinguen del resto: uno de tipo formal, el metro elegido (la copla real), y otro de carácter temático, la poesía de amor. No hay otras coplas de temática amorosa en el resto del 96JE, por lo que hablar de coplas de amores me parece suficientemente preciso. Por otro lado, la separación tipográfica respecto de las secciones anterior (poesía moral y de circunstancias) y posterior (subgéneros líricos) es clara. Ya he mencionado el valor que tiene el proemio al *Triunfo de amor* en ese sentido. En cuanto al final de la sección de las coplas de amores, se advierte un evidente interés en el cajista por ajustar los versos a esa página, de modo que la sección contigua dedicada a los géneros líricos inicie el folio, como así sucede³⁵¹. Con esa finalidad se elimina el espacio en blanco que los cajistas intentan guardar siempre entre un poema y el siguiente, en este caso entre el penúltimo y el último, que quedan así comprimidos en la misma página (fol. lxxxiii v.).

³⁵⁰ En dos ocasiones (nn. 53 y 65) encontramos respuestas *por los mismos consonantes* a sendos poemas: la *Tabla* inicial de 96JE los trata con una entrada distinta, por lo que las consideraré poemas independientes, como parece más apropiado. Pérez Priego las integra dentro del mismo poema, cuyas rimas repite, de ahí que su suma y numeración ascienda a veintiocho composiciones, además del *Triunfo*. Emplearé la numeración de Dutton pero las citas literales de los poemas, como siempre, proceden de la edición de Pérez Priego (pp. 535-637).

³⁵¹ El manejo experto de los tamaños de letra, huecos en blanco y ajustes a las páginas es constante en los cajistas que compusieron 96JE, como observó Beltran (“Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, p. 31) que señala otros casos.

He distinguido entre las coplas de amores y el *Triunfo de amor* y lo he hecho voluntariamente. La cuestión merece una explicación porque el *Triunfo* ocupa casi una tercera parte de la sección que denomino coplas de amores en 96JE y además se trata de poesía alegórica en coplas y temática amorosa. Considero que el *Triunfo de amor* debe deslindarse de todo el resto de coplas de amores. A lo largo de las páginas que siguen se comprenderá la oportunidad de esta opción, pero de entrada hay que señalar las inequívocas diferencias que presenta respecto del resto de poesías: su enorme extensión, el subgénero específico cancioneril al que se adscribe (el triunfo, heredero de los *Trionfi* petrarquescos), el predominio de la alegoría y la abstracción, y otros rasgos derivados de la propia configuración del triunfo como género recomiendan esta separación. Con todo, lo que me decide definitivamente a proponer un estudio separado es su total independencia respecto del caso amoroso que se cuenta a lo largo de la sección de las coplas de amores, en el que entraré con detalle enseguida. Considero que la función del *Triunfo de amor* en 96JE es precisamente servir de bisagra o presentación a las coplas de amores, con las que comparte metro y temática amorosa. Al margen de esto, como digo, sus diferencias son grandes³⁵². Por lo demás, estas disparidades alcanzan incluso a la investigación que han despertado: mientras que son escasísimos los trabajos sobre las coplas de amores, no falta algún oportuno acercamiento al *Triunfo de amor*³⁵³. En lo que sigue, por tanto, acotaré aún más el objeto de mi estudio a ese corpus de treinta composiciones que integran la sección de las coplas de amores. En 96JE el conjunto abarca quince folios del impreso (fols. lxxviii v.-lxxxiii v.).

1.2. Índice de rúbricas, ID y numeración.

³⁵² Propiamente los dos triunfos de Encina son piezas autónomas; Encina encuentra el lugar de su ubicación en el *Cancionero* como introductores de dos de las secciones (coplas de amores en el caso del *Triunfo de amor* y ese cajón de saetre que es la poesía moral y de circunstancias, en el caso del *Triunfo de Fama*). Recuérdese que el *Triunfo de amor* va dedicado al malogrado García Álvarez de Toledo, heredero de los Duques, en lo que considero una cierta justificación literaria de la propia materia amorosa: su lugar introductorio resulta apropiado, en este sentido.

³⁵³ En particular los trabajos de Roxana Recio: “Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de amor* de Juan del Encina”, *Hispanófila*, 109 (1993), pp. 1-10. Véase también Carmen Parrilla: “Encina y la ficción sentimental”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 123-137 y —sobre todo— Concepción Salinas Espinosa: “Sueño y alegoría en el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina”, incluido en “*Quien hubiese tal ventura*”: *Medieval Hispanic Studies in honour of Alan Deyermond*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, 1997, pp. 319-329.

Ofrezco a continuación la tabla completa de las composiciones que integran el corpus que estudio; las rúbricas aportan siempre interesantes notas para acercarnos a los textos de nuestro poeta³⁵⁴:

ID	nº	Rúbrica
3962	47	<i>Juan del enzina contra los que dizen mal de mugeres</i>
4445	48	<i>Juan del enzina a una dama que le pidió una cartilla para aprender a leer</i>
4446	49	<i>Juan del enzina a las damas</i>
4447	50	<i>Juan del enzina</i>
4448	51	<i>Juan del enzina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era</i>
4449	52	<i>Coplas que embió una señora a uno que mucho quería porque en tiempo de pestilencia huyó quedando ella herida, hechas por Juan del enzina</i>
4450	53	<i>Respuesta dél, por los mismos consonantes</i>
4451	54	<i>Juan del enzina en nombre de un galán a su amiga porque en mucho avía perdido andando por ella huido y desterrado</i>
4452	55	<i>Juan del enzina en nombre de un galán a su amiga porque le dieron por posada a donde ella solía posar</i>
4453	56 ³⁵⁵	<i>Juan del enzina en nombre de un galán a otro que alabava en coplas a su amiga</i>
4454	57	<i>Juan del enzina a su amiga</i>
4455	58	<i>Juan del enzina a su amiga porque se le escondía en viéndola</i>
4456	59	<i>Testamento de amores hecho por Juan del enzina a su amiga porque se quería desposar</i>
4457	60	<i>Juan del enzina a su amiga porque se desposó</i>
4458	61	<i>Juan del enzina a una donzella estando muy malo de los ojos</i>
4459	62	<i>Juan del enzina a su amiga en tiempo de cuaresma</i>
4460	63	<i>Confesión de amores hecha por Juan del enzina a su amiga porque le mandó que ya no la viesse ni la siguiesse ni se llamasse suyo</i>
4461	64	<i>Juan del enzina despidiendo al Amor</i>
4462	65	<i>Respuesta del Amor por los mismos consonantes</i>

³⁵⁴ Doy la identificación ID ofrecida por Dutton así como su numeración.

³⁵⁵ Corrijo la errata de Dutton que asigna el número 57 tanto a esta composición como a la siguiente.

- 4463 66 *Juan del enzina a una señora de quien se enamoró estando muy apartado de amores y metido en devoción*
- 4464 67 *Juan del enzina a su amiga aviéndola dexado mucho tiempo de seguir y tornando a requestalla por tercera persona*
- 4465³⁵⁶ 68 *Juan del enzina en nombre de un galán a su amiga, porque aviendo alcançado lugar para hablalla, él se dio a tan mal recaudo que le hallaron con ella, y turbado se despidió sin aver quexado su mal ni satisfecho a su pena*
- 4466 69 *Juan del enzina a una señora que le preguntó qué haría para recordar, que durmía tanto que en toda la noche no recordava*
- 4467 70 *Juan del enzina en nombre de una dueña a su marido porque siendo ya viejo tenía amores con una criada suya*
- 4468 71 *Perqué de amores hecho por Juan del enzina requestando a una gentil muger*
- 4469 72 *Justa de amores hecha por Juan del enzina a una donzella que mucho le penava, la qual de su pena quiso dolerse*
- 4470 73 *Juan del enzina a una señora que le dio un regoxo de pan*
- 4471 74 *Juan del enzina a tres gentiles mugeres, la una dueña, la otra beata y la otra donzella, porque yendo con dos compañeros le pidieron colación, y él, por burlar, embióles un cuarto de carnero con estas coplas, mostrándoles cómo lo guisassen y dándoles a conocer a cuál dellas desseava servir cada uno dellos*
- 4472 75 *Juan del enzina a una señora que le dio un manojo de alhelíes blancos y morados con otras flores que se llaman maravillas, andándose espaciando por el campo*
- 4473 76 *Juan del enzina a una señora que le pidió un gallo para correr en su nombre y él se lo embió con estas coplas*

³⁵⁶ Corrijo la errata de Dutton, que escribe ID 44665.

2. LA ORDENACIÓN DEL CORPUS: UN CANCIONERO DENTRO DEL *CANCIONERO*

He insistido en la configuración de las coplas de amores como una sección específica de 96JE y en la voluntad ordenadora que se advierte en Juan del Encina. Me interesa acercarme a las coplas de amores con una mirada abarcadora: el mérito de cada una de las composiciones se encarece si valoramos el conjunto y anotamos un aspecto que bien pudo estar en la génesis de algunas de ellas: su meditada ordenación a modo de cancionero amoroso, en el que no falta el calculado diseño de algunas series de textos³⁵⁷. La mano de Encina, como va dicho, resulta necesariamente próxima a las de los tipógrafos de la imprenta de Nebrija, donde se imprimió el *Cancionero* incunable. También advertimos la mano del salmantino, en un estadio anterior, en la planificación general de 96JE. Pero, remontándonos a un tercer nivel en la vinculación entre el autor y su obra, no hay que olvidar que la mano de Encina se responsabiliza también, con todo lo que esto trae consigo, de la ordenación específica de cada una de las secciones, como sucede aquí. Cada una de las coplas de amores tiene su lugar adecuado dentro del conjunto, formando así un todo orgánico, acorde con esa cuidada estructura de 96JE a la que me he referido y sobre la que volveré *in extenso*³⁵⁸.

Una lectura atenta de las coplas de amores revela esa cuidada *dispositio*, que no puede ser arbitraria. La lectura de los poemas, las conexiones entre unas coplas y otras y la peculiaridad de las generosas rúbricas encinianas vienen en nuestro auxilio a la hora de determinar un caso amoroso muy concreto con su principio, su crisis y su final: una historia amorosa típicamente cortesana que reúne algunos motivos tópicos de la lírica cancioneril (alabanza de la amada, rechazo de ella, desengaño) y algunos otros más renovadores (la expulsión del dios Amor, la maldición de amores, la aparición de otras mujeres, el habilísimo manejo de los acrósticos, etc.). La peculiaridad de esta historia

³⁵⁷ He completado y compendiado algunas cuestiones relativas a ese diseño en mi trabajo “Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”, ponencia leída en el XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Cáceres, 25-29 septiembre de 2007), en prensa.

³⁵⁸ Por lo demás, Beltrán ha sugerido una ordenación como la de las coplas de amores para otra sección de 96JE, la de las canciones. En su análisis (“Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, pp. 44 y ss.) busca conexiones intertextuales y puntos de contacto entre los distintos villancicos y canciones. Es también Beltrán el principal estudioso de la ordenación de los cancioneros, si bien su interés se centra en los cancioneros manuscritos; véanse, entre otros trabajos: “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), pp. 49-101, “Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales”, en Vicenç Beltrán, Begoña Campos, M^a Luzdivina Cuesta y Cleofé Tato: *Estudios sobre poesía de cancionero*, A Coruña: Universidade da Coruña / Toxosoutos, 1999, pp. 9-54 y “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, en M. Moreno y D. Severin (eds.): *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, London: Department of Hispanic Studies (PMHRS, 43), 2005, pp. 9-58. Agradezco a Vicenç Beltrán su consejo siempre acertado antes mis consultas sobre cancioneros.

amorosa es, como vengo diciendo, su *dispositio*: no se trata de una larga composición de tipo narrativo (al estilo del *Triunfo de amor*) en la que se cuenta una historia amorosa, sino de un grupo de poemas eminentemente líricos —en total dos tercios de las coplas de amores, como veremos— que presentan una acusada narratividad como rasgo de conjunto. Se hace necesario, pues, un recorrido a través de esa coplas de amores para determinar los acontecimientos de ese caso de amores.

2.1. “Amor amar obliga”: la secuenciación de la historia de amor (nn. 47-58)

La presencia de una única amada es uno de los criterios esenciales —junto a la secuencialidad de la historia amorosa— para la identificación de un cancionero³⁵⁹. La amada de Juan del Encina aparece por primera vez en la composición n. 50 y, a partir de esa, es fácilmente reconocible en las rúbricas por un sintagma que se repite cada vez que el poema se dirige a ella, *su amiga*³⁶⁰. Las coplas de la composición n. 50 constituyen una reflexión cancioneril sobre la pasión amorosa, que confunde el ánimo del poeta³⁶¹; Encina recurre con habilidad al tópico del sobrepajamiento y a la técnica de los *oppositos* para reflejar ese estado interior lleno de contradicciones:

No sé qué modo me siga / ni sé, triste, qué me diga / ni sé cuál es lo mejor; / si la trato como amiga, / con amor / desdeñará mi dolor; / y si le muestro enemiga, / con fatiga, / o si finjo desamor, / quizá que será peor, / pues amor amar obliga. (vv. 12-22)

Frente a esta composición n. 50, las tres composiciones anteriores no hablan en particular de su amada sino que constan de temas y motivos genéricos: tienen —en mi opinión— una finalidad introductoria a la historia amorosa. Es sintomático, en este

³⁵⁹ Así lo indica Álvaro Alonso en *La poesía italianista*, Madrid: Laberinto, 2002, p. 41, donde aporta otros: conexiones temáticas entre los poemas, significación moral del conjunto, variedad métrica, etc. Debo a la generosidad de Álvaro Alonso un conjunto de importantes referencias literarias y bibliográficas que han enriquecido este capítulo. Javier Burguillo, con quien también estoy en deuda por muchos motivos, cuestiona el estatuto de los llamados cancioneros petrarquistas: “Notas para una revisión del concepto de cancionero petrarquista”, en Javier San José Lera (dir.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez, Salamanca: SEMYR, en prensa.

³⁶⁰ Un recorrido por la tabla de rúbricas muestra a las claras esa diferenciación: siempre que la composición no se dirige a *su amiga* el título se dirige a otras (u otros) posibles destinatarios: una señora, un galán, una dama. El primer título donde aparece el sintagma *su amiga* es el del poema siguiente, n. 51. En la anterior aparece, pero no en la rúbrica sino en la segunda copla (v. 15), citada más abajo.

³⁶¹ Como se ve, identifico al sujeto lírico de los poemas con el poeta Juan del Encina. En el caso del poeta salmantino sí hay pruebas evidentes de que el poeta quiere tal identificación: las citas de su nombre en el cuerpo de las coplas, las rúbricas y los acrósticos así lo sugieren.

sentido, que el n. 47 lo constituyan unas sugerentes coplas *contra los que dizen mal de mugeres* y el n. 49 lo dirija Encina, sin mayor precisión, *a las damas*. Hasta llegar a la descripción específica de su amada es preciso presentar la cuestión y parece un buen modo la participación en el célebre debate en torno a la mujer. En el caso de Encina su postura es claramente favorable a las damas: a lo largo de las veinte coplas que integran esta composición el poeta saca a relucir un buen número de argumentos en defensa de las mujeres y no falta una alusión expresa al poeta Torrellas en la copla final, prueba de que conocía bien la tradición literaria en la que se mueve:

Bendito quien las sirviere / y ensalçare su corona; / biva, biva la persona / del que más suyo se viere; / muera quien mal les dessea / peor muerte que Torrellas; / en plazer nunca se vea / y de Dios maldito sea / el que dixere mal dellas. (vv. 172-180)

De este modo, la alabanza de todas las damas preparará el terreno a la de su propia *amiga*. La composición n. 49 *a las damas* constituye un encendido elogio de todas las mujeres, una rendida declaración de amor universal. El poeta se dirige a ellas en segunda persona y les recomienda que preserven ese juego galante y cortesano que hace las delicias de amadores y enamoradas: “Serviros son sus deseos; / para más os contentar / procuran galas y arreos, / toros, cañas y torneos, / festejar, dançar, justar” (vv. 101-105). Los tópicos de la cortesía se vuelcan en estas coplas³⁶²: ellas, las damas, son la obra maestra del Creador y reúnen en sí todas las perfecciones. Es fácil advertir, pues, en estas coplas *a las damas* ese componente introductorio, de presentación, pues por el momento las destinatarias de los versos son las mujeres en general. Al tiempo, no deja de ser una declaración de intenciones que nos da el tono de ese cancionero amoroso en ciernes que advierto en las coplas de amores.

Por lo demás, la composición que se intercala entre las dos que he comentado (n. 48) tiene un inequívoco componente iniciático: se trata de un abecedario de amor, subgénero cultivado anteriormente³⁶³. La rúbrica es bien elocuente: *Juan el enzina a una dama que le pidió una cartilla para leer*. Pocas cosas hay más iniciáticas que el

³⁶² Para un recorrido por este caudal de tópicos amatorios cancioneriles, bien conocido para los lectores de la poesía cuatrocentista, véase Ana Rodado: *Tristura conmigo va. Fundamentos del amor cortés*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

³⁶³ El precedente más conocido es el de Alfonso Álvarez de Villasandino. El subgénero está en relación con un grupo de textos cancioneriles estudiado por Parrilla: “Las instrucciones a mujeres en la poesía cancioneril”, en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV – XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 235-246.

aprendizaje del alfabeto, de ahí que en la ordenación de sus poemas Encina situara estas coplas al principio. En esta ocasión, a la hora de la ordenación no primó la alabanza genérica y universal a las mujeres, como en los casos anteriores, sino el criterio del subgénero empleado³⁶⁴. El abecedario de amores resulta particularmente bien elaborado; nos revela a un Encina virtuoso de los versos y experto en el manejo de la retórica cancioneril:

Y si bien queréis mirar / estas letras que aquí van, / ellas mismas os dirán / vuestra gracia
y mi penar: / es la *a* por el amor, / por la *b* vuestra beldad, / por la *c* la crueldad, / y la *d* de
mi dolor. (vv. 41-48)³⁶⁵

Las tres primeras composiciones del corpus que estudio constituyen el pórtico o presentación del cancionero amoroso: la amada concreta de Encina aparece por primera vez en la composición n. 50, donde inicia su protagonismo en su historia de amor. Nada tiene de particular, por tanto, que la siguiente composición lleve por título *Juan del encina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era*. Es preciso imaginar ese ambiente cortesano en el que se movieron muchos de nuestros poetas de cancionero³⁶⁶. Con seguridad, a esos otros poetas, cómicos y personas de palacio se refiere la rúbrica. El comienzo de la composición insiste en que el poema es respuesta a las preguntas de otros galanes³⁶⁷: “Pues que tanto me mostráis / que desseáis / saber a quién amo y

³⁶⁴ El abecedario de amores con la descripción de las cualidades de las damas tiene un insigne ejemplo en la comedia *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega, como me recuerda Álvaro Alonso. Peribáñez y Casilda se recitan sendos abecés de amores antes de consumir su matrimonio, siguiendo el mismo procedimiento que Encina (una cualidad por cada letra): “Amar y honrar su marido / es letra deste abecé, / siendo buena por la B, / que es todo el bien que te pido. / Haráte cuerda la C, / la D dulce, y entendida / la E, y la F en la vida / firme, fuerte y de gran fe” (Cito por la edición de Donald McGrady, Barcelona: Crítica, 1997, vv. 408-415, p. 29). Mientras que el abecedario de Lope es un manual de las virtudes domésticas de la esposa, el de Encina es un catálogo de rasgos del amante cancioneril y de la amada desdeñosa.

³⁶⁵ El oído musical de Encina aparece al servicio de aliteraciones como la de este último verso citado. Véase más adelante el estudio de la retórica de la agudeza en las coplas de amores encinianas, que complementa algunas observaciones puntuales que iré anotando.

³⁶⁶ Tenemos un magnífico estudio del género de las preguntas y respuestas, tan ligado a este tipo de composiciones; debe verse Antonio Chas Aguión: *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002; Chas Aguión atendió ejemplarmente al caso de nuestro poeta: «*Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina*», *Hesperia*, VII (2004), pp. 21-36. Como caracterización general del ambiente cortesano que configura el entorno de los poetas cancioneriles, así como introducción temática, genérica y estilística a la poesía de cancionero debe verse la preclara exposición de Ana Rodado: *Tristura conmigo va. Fundamentos del amor cortés*.

³⁶⁷ Es obligado hacer referencia aquí a ese universo de los géneros dialogados que estaba en el horizonte de expectativas de todo poeta cancioneril (y su público). Encina era un consumado especialista en ese tipo de composiciones (ahí están sus villancicos pastoriles, sin ir más lejos). No podía ser de otro modo en el caso del que fue padre de nuestro teatro. Véase Juan Casas Rigall, a quien recurriré con frecuencia:

quiero, / plázeme que lo sepáis / porque veáis / cómo no sin causa muero;” (vv. 1-6). Las coplas que siguen (veinticuatro estrofas) contienen una extensa *descriptio puellae*³⁶⁸. Encina alaba las perfecciones de su amada, físicas y psicológicas. En la descripción física recurre al modelo descendente (cabellos, orejas, nariz, boca, etc.) hasta la cintura (“lo demás de su figura / mi ventura / desde aquí manda que calle”, vv. 124-126)³⁶⁹. Llama la atención en ese recorrido físico el manejo de algunas metáforas petrarquistas, como las que inundarán los cancioneros castellanos cincuenta años después: “hebras de oro” (v. 39), labios “como de fino coral” (v. 81), “dientes como cristal” (v. 82), mejillas “como rosas” (v. 71), etc. Por supuesto, la amada reúne todos los rasgos psicológicos propios de las mejores damas cortesanas, además de la belleza: honestidad, distinción, devoción, elegancia...

Los poemas 52 y 53 constituyen un paréntesis en la historia amorosa³⁷⁰. Encina interrumpe su historia amorosa con las *Coplas que embió una señora a uno que mucho quería* y la *Respuesta dél, por los mismos consonantes*. El cambio de perspectiva es evidente y el contexto poético establecido por la rúbrica es nuevo: las coplas del n. 52 son una versión renovadora de la clásica composición a una partida. Es menos frecuente que la palabra la tenga una mujer, como sucede aquí: es ella la que recrimina al amante su marcha y se apresta a morir³⁷¹. La réplica del enamorado contiene la justificación de su partida y —en un sugerente requiebro final que deja a un lado la posibilidad del suicidio— su decisión de volver junto a ella:

Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1995; véase en particular su capítulo V, *Disputatio* dialéctica, para los textos dialogados.

³⁶⁸ Chas Aguión considera a esta composición “una exquisita y rara, por original, muestra de detallismo en la elaboración de una *descriptio puellae* en la poesía cancioneril castellana” (“«El amor ha tales mañas». *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero», *Cancionero general*, 2, 2004, págs. 9-32).

³⁶⁹ De acuerdo con las precisiones de María Pilar Manero (“Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, en María Hernández Esteban (ed.): *El “Canzoniere” de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección. Actas del Seminario Internacional Complutense [10-12 noviembre 200]*, número extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 12 [2005], pp. 247-260) esa descripción detallada y descendente del cuerpo femenino responde a lo que ella llama “canon largo”, presente, por ejemplo en el *Ninfale* florentino de Boccaccio; no sería preciso, por tanto, remitir directamente a Petrarca para justificar su presencia aquí: bien pudo haberla recibido Encina de Boccaccio o de algunos textos narrativos del XIV y el XV, herederos del autor del *Decamerón*. Frente a este modelo de descripción, el “canon corto” se centra en el retrato de partes concretas del cuerpo de la amada, sobre todo de la cara; este segundo sí remite más claramente a Petrarca.

³⁷⁰ No será la única vez que lo haga el poeta: algo similar sucede con los nn. 61 y 66.

³⁷¹ Rebeca Sanmartín ha señalado otro interesante ejemplo, contemporáneo de Encina, donde es la mujer la que tiene la palabra y la que se dirige al poeta: “[*Una dama*]: Pregunta a Diego Núñez”, en Dolores Romero López, Itziar López Guil, Rita Catrina Imbodern y Cristina Albizu Yeregui (eds.): *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*, Berna: Peter Lang, 2007, pp. 39-50. Por otra parte, la tradición literaria brinda ejemplos clásicos (Dido) y castellanos cuatrocentistas (Gradissa).

Aunque en verme tomaréis / quejura de mis enojos, / yo quiero, sin más antojos, / querer lo que vos queréis; / ya me parto, no dudéis, / a veros sin más reyerta, / que espero que bivréis / y esperanza me despierta, / aunque en ella va encubierta / más pasión que vos tenéis. (vv. 51-60)

Tras el paréntesis de las coplas 52 y 53, volvemos al ciclo amoroso del amante Juan del Encina con tres composiciones que presentan una rúbrica similar: en las tres (nn. 54-56) se dice *Juan del enzina en nombre de un galán*, y en las tres aparece otra vez *su amiga*. Después de la presentación de su dama y su descripción física, el poeta ahonda en la descripción de sus propios sentimientos como amante enamorado³⁷². De ahí la abundancia de procedimientos retóricos cancioneriles, con numerosas figuras de repetición y *annominatio*. No falta tampoco la enumeración, en la que Encina se muestra siempre particularmente habilidoso. Así en el n. 54³⁷³:

Dessear, gozar, amar / con amor, dolor, temor, / suspirar, quejar, penar, / adorar y contemplar / con favor y no favor; / como leal amador, / por ser vuestro muy dichoso, / sin descanso y sin reposo, / de penados el mayor. (vv. 10-18)

El poeta reivindica su condición de “penado amador”, como es habitual en nuestra poesía cancioneril, y pide correspondencia a su dama (“no me neguéis que os vea”, v. 33). En las dos coplas de amores que siguen a esta, el poeta insiste en ese tono suplicante, ahondando en su declaración de amor y en la propia descripción de amante no correspondido. Lo hace con versos meritorios, entre los que no falta la emulación de Manrique (“Yo, sin mí, con vos, sin vos”, n. 55, v. 41), ni el recurso a la retórica de los *oppositos*, con indudable acierto estilístico, como en la copla que cierra la composición 55:

Ya no sé, triste, qué diga / para que pueda venceros; / no sé qué modo me siga / de teneros enemiga / para no querer quereros; / piérdome por no perderos / sin jamás poder ganaros, / gano tanto mal en veros / que de veros sin averos / muero más por más miraros”. (vv. 51-60)

³⁷² Es interesante la autodenominación de “galán” que asume nuestro poeta. Véase Ana Menéndez Collera: “La figura del galán y la poesía de entretenimiento de finales del siglo XV”, en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 495-505.

³⁷³ Se trata de un texto propio que Encina cita como ejemplo del recurso a la rima interna en el *Arte de poesía castellana*, como vimos.

Interesa no perder nunca de vista esa visión abarcadora que integra cada composición de las coplas de amores en la historia amorosa narrada por el conjunto. Tras los poemas que considerábamos introductorios (con referencias generales a las mujeres), Encina nos presenta y describe a su amada (nn. 50-51). Después del paréntesis de los nn. 52-53, encontramos un trío de composiciones (nn. 54-56) en las que se ahonda en una relación amorosa que no deja de ser tópica: sumisión vasallática a la dama, alegría en el sufrimiento del amante (“Soy contento ser cativo” dice el primer verso del poema 54), la alternativa amar/desamar, el desconcierto constante en el alma del poeta³⁷⁴. Por otro lado, un aspecto de la relación amorosa que no ha faltado hasta el momento es la distancia: la que notamos que existe entre el poeta y su amiga. A pesar de las frecuentes apelaciones en segunda persona, el suyo es un amor de lejos —como el cantado por los provenzales— y esa falta de correspondencia agudiza aún más la herida de amor del enamorado, como se aprecia claramente en la copla final del poema 55, que citaba más arriba.

Sin embargo, en las coplas del n. 56 aparece un elemento desestabilizador —si se me permite hablar así— en la historia amorosa: un tercer galán ha celebrado en coplas a la amiga de Encina, como precisa la rúbrica: *Juan del enzina en nombre de un galán a otro que alabava en coplas a su amiga*. Es la composición más breve de las coplas de amores (tres estrofas, treinta versos), pero su posición es el cancionero es clave pues incide claramente en la narratividad de la historia amorosa. De entrada porque presupone una lectura de los poemas anteriores: el desarrollo de esos poemas en alabanza de su dama que ya conocemos justifica el reparo que Encina pone a la incursión de un extraño. Con elegancia, el poeta deja claro que “si alguno por ventura / tal dama loar podía, / su lindeza, su mesura, / su discreción y cordura, / a mí solo convenía” (56, vv. 16-20). El poeta enamorado se atribuye la condición de único amador de *su amiga* y, por tanto, único poeta autorizado para alabarla en coplas, como ha venido haciendo en las composiciones anteriores (y continuará en las posteriores). El razonamiento es claro y la estrofa final lo explicita:

³⁷⁴ El poema 55 insiste en ese tópico desconcierto a través de una anáfora que estructura toda la composición. Pueden compararse los comienzos de algunas de sus estrofas: “No sé qué desventura / sin ventura me ha seguido” (vv. 21-22); “No sé cómo desamaros / aunque sois desamorado” (vs. 31-32); “Yo, sin mí, con vos, sin vos, / por veros, que no deviera” (vv. 41-42) y “Ya no sé, triste, qué diga / para que pueda venceros” (vv. 51-52). El “no saber” bloquea el ánimo del galán.

Porque yo, por más penado, / más puedo della sentir / como más enamorado, / con más
cuidoso cuidado / hallaré más que dezir; / todos la deven servir / pues que su merecer
sobra, / mas no es cosa de sufrir, / siendo tan corto el bivar, / dar comienzo a tan gran
obra. (vv. 21-30)

Sorprende esa curiosa alusión, un tanto oscura, a la “gran obra” de cuya escritura disuade a posibles autores. Con un punto de ironía y una dosis de reflexión metapoética, Encina parece apartar a poetas advenedizos de la escritura de una “gran obra” que no es otra distinta de la que ya él está escribiendo con estas coplas de amores: la de su historia de amor, la celebración de la belleza de *su amiga*³⁷⁵. Al margen de consideraciones sobre el biografismo de Encina en sus escritos, me interesa continuar cerca del texto en esta breve composición 56. En la estrofa citada más arriba el poeta insiste en su condición de exclusivo cantor de la belleza y las virtudes de su amada: “con más cuidadoso cuidado / hallaré más que dezir” (vv. 24-25). El empleo del futuro, el componente de determinación que parece tener tal anuncio, incluso la referencia a la “gran obra”, funcionan como puntos de contacto con los poemas siguientes. No puede ser de otro modo: parece como si Encina se decidiera a vencer esa distancia que mantenía respecto de su amiga después de que un extraño interviniera en su relación con sus inoportunas coplas. El “hallaré más que dezir” supera esos reparos que tenía el poeta a la hora de cantar a su amada; de hecho encontramos tales reparos al comienzo del poema 56: “Una coplas vi, señor, / que comienzan a loar / una dama en gran primor / de quien soy tanto amador / quanto no puedo mostrar” (vv. 1-5). Cabría preguntarse el porqué de esa incapacidad para mostrar los encantos de su amada, un tema muy recurrente en las coplas de amores. No podemos obviar el tópico del sobrepujamiento, frecuente en nuestro autor; pero aquí hay algo más que contrasta con el tópico: con su determinación, Encina parece vencer ese desconcierto típico del amante cortesano que mostraba en sus poemas anteriores y al que hacía referencia al comienzo del mismo poema que comentamos³⁷⁶. En efecto, el paso que va a dar Encina en las composiciones siguientes persigue reducir la distancia entre la amada y lo dará a través de dos bellísimos poemas que contienen encendidas declaraciones de amor.

³⁷⁵ Es bien conocida la obsesión enciniana, enormemente moderna diríamos, por su obra. Conecta con esa frecuencia con que aparecen referencias personales en otras secciones de 96JE, como su teatro. Recuérdense aquellas bellotas (el fruto de la encina), de las que el pastor Juan —claro trasunto del poeta salmantino— se sentía tan orgulloso en la primera de sus obras dramáticas.

³⁷⁶ Resulta bien sugerente el verso final: “dar comienzo a tan gran obra”; es indicativo de un verdadero compromiso literario.

La composición 57 (*Juan del enzina a su amiga*) comienza precisamente donde termina la anterior:

No puedo callar, cuitado, / el mal que no sé dezir, / los dolores y suspiros / de ser
vuestro enamorado, / las passiones y el cuidado, / la tristura y el tormento; / soy por vos el
más penado / y todo bien empleado / por vuestro merecimiento. (vv. 1-9)

Los dos bellísimos versos iniciales se relacionan claramente con los del poema anterior (“con más cuidadoso cuidado / hallaré más que dezir”); incluso hay una conexión léxica evidente: otra vez la referencia al ‘dezir’ y el políptoton en torno al verbo ‘cuidar’ (‘cuidado’, ‘cuidoso’, ‘cuitado’). Esta vez Encina no calla su amor ante quien no debe callarlo: su amada, a la que se declara en las seis estrofas de esta composición 57. La estrofa final lo muestra a las claras: “Y pues más merced no pido / de ser vuestro, mi señora, / tenedme ya, desde agora, / por vuestro siervo vencido” (vv. 46-49). Se diría que Encina quiere asegurar la fidelidad de su amada después del peligro que supuso la intromisión del galán en el poema anterior. El amante-poeta se dirige a ella con una vehemencia que no advertíamos en las composiciones anteriores, quizá porque antes centraba su queja amorosa en el análisis de sí mismo en lugar de salir de su ensimismamiento típicamente cancioneril. Lo cierto es que a partir de ahora se harán muy frecuentes en las coplas de amores las peticiones dirigidas a su amiga: Encina da así un paso que supone una voluntad de acercamiento progresivo hacia ella.

La rúbrica del poema siguiente (n. 58) nos informa de la reacción de ella, claramente negativa ante los deseos del enamorado: *Juan del enzina a su amiga porque se le ascondía en viéndola*. El poeta lamenta que su amada le huya y que no le deje dirigirle la palabra:

Assí yo, por mi ventura, / muy metido en contemplaros, / viendo vuestra hermosura /
húyeme vuestra figura / ya que voy para hablaros; / cativástesme en miraros / con poder
que tanto pudo, / que muero por dessearos / sin poder mi mal contaros / si no en señas,
como mudo (vv. 11-20).

La mención del mudo —que aparece por tres veces en esta composición— cuadra muy bien con esa dialéctica del hablar y el callar. Pero es la pasividad de ella lo que evita el diálogo, lo que provoca que los suspiros del enamorado no sean más que “mudos mensajeros” (v. 27) de su amor. De ahí que acuda al motivo mitológico de

Tántalo como *exemplum* de su situación: él es Tántalo que quiere dirigirse a ella, pero ella es el agua y la fruta que se apartan del desdichado amante. Con todo, no se resigna el poeta y cierra estas coplas con una última petición³⁷⁷:

Y pues vuestro remediar / es quien puede remediarme, / yo os suplico deis lugar / do mi mal pueda quejar / sin poder de vos quexarme; / porque con sólo hablarme / me será tal beneficio / que sin más galardarme / no es possible rescatarme / con mil años de servicio. (vv. 51-60)

Es interesante advertir, de acuerdo con lo que vengo indicando, el *crescendo* en intimidad y acceso a su dama: nunca antes le había pedido señal alguna de su amor, pero llegados a este punto le pide —al menos— una palabra que acuse el recibo de su fervorosa declaración de amor. Recordemos la petición que le dirigía en la composición n. 54, “no me neguéis que os vea” (n. 54, v. 33). Ahora, en el transcurso de esta historia amorosa el poeta le pide una señal ambiciosa, que va más allá del sentido de la vista: la palabra.

Por lo demás, no falta un dato interesante en esta composición, que aporta el propio poeta: “Aunque muy bien conocéis / mi desseo de serviros, / hazéis que no me entendéis” (vv. 21-23). Por primera vez el amante-poeta parece confirmar al lector que ella tiene noticias de su amor, aunque no se dé por aludida. En el fondo —no hay que perder de vista esta perspectiva— nos movemos en el ámbito del juego cortesano, donde un amante juega a amar y una amada a no corresponder. En cualquier caso, es preciso no caer en el tópico de considerar los amores de los poetas cancioneriles como modelos de sinceridad entre amantes³⁷⁸; igualmente conviene desconfiar de la veracidad de la historia amorosa: nada nos dice que los sucesos narrados por las coplas transcurrieran así en la vida sentimental del poeta salmantino³⁷⁹.

2.2. “Ya no tengo confianza”: crisis en la historia amorosa (nn. 59-68)

³⁷⁷ Son característicos de las coplas de amores de Encina estos finales sorprendidos, que suelen guardar una última sorpresa, un cambio de actitud final o una petición. Anotémoslo ahora porque veremos numerosos ejemplos en adelante.

³⁷⁸ Al respecto deben leerse las consideraciones de Gómez Moreno en torno a la supuesta falta de emotividad de la poesía amorosa de Jorge Manrique; véase su edición: Jorge Manrique, *Poesía completa*, Alianza, 2000, en particular pp. 33-39.

³⁷⁹ Frente a su teatro, en el que frecuentemente proyecta Encina los hitos concretos de su biografía (entrada al servicio de los Alba, pugna por la plaza de cantor en Salamanca, etc.), no he encontrado en las coplas de amores alusiones biográficas evidentes.

El progresivo intento de aproximación por parte del amante-Encina hacia su amiga se topa con una dificultad insuperable, plasmada por una elocuente rúbrica: *Testamento de amores hecho por Juan del enzina a su amiga porque se quería desposar* (n. 59). La novedad trunca todas las expectativas del enamorado y sus composiciones adoptarán a partir de ahora un tono nuevo (quejumbroso y pesimista), admirablemente bien modelado a partir de este *Testamento de amores*:

Ya no tengo confiança / de la vida ni la quiero, / pues mi querer verdadero / tan mal
galardón alcança, / que jamás puse dudaça / en quereros como a Dios, / mas en ver
vuestra mudaça / pierdo, triste, el esperaça / que esperaba yo de vos. (vv. 1-9)

Obsérvese cómo Encina tiene cuidado en recriminar a su amiga “vuestra mudaça”, un cambio respecto del estado de cosas anterior. Son numerosas las alusiones en este sentido y permiten ubicar perfectamente la composición dentro de una historia de amor que, a tenor de las coplas anteriores, parecía revestida de optimismo y esperanza. La técnica cancioneril de los *oppositos* sirve al poeta para contrastar la nueva situación: de ahí los frecuentes recursos de *annominatio* y antítesis (consuelo/desconsuelo, esperaça/mudaça, etc.). Por otro lado el contenido del *Testamento de amores* va precedido por cinco estrofas (señaladas tipográficamente por el título *Introducción*³⁸⁰) que nos revelan la nueva actitud del poeta; así, por ejemplo, leemos: “Ninguna consolación / da consuelo a mi bivar, / que en veros de mí partir / se me parte el corazón; / pues sin darme galardón, / andáis por darme la muerte” (vv. 28-34); “sin darme galardón” dice, y, en efecto, nos cuadra con lo que sabemos de la historia amorosa previa: la amada no le llegó a dar premio —galardón— alguno, a pesar del fiel servicio del enamorado y de las frecuentes peticiones de este en los finales de sus composiciones.

El poeta, a la vista de su muerte de amor ya cercana, decide hacer testamento entrelazando con habilidad el lenguaje jurídico (“Sepan cuantos”, “Ítem más”, “univesal heredero”) y la alegoría amorosa. No faltan, como es preceptivo en este subgénero

³⁸⁰ Nunca falta en Encina —como sabemos— esa particular atención al orden y la estructura; siempre los versos están contados y calculados con precisión; en este caso 45 versos de introducción (cinco coplas), 270 de testamento (treinta coplas) y otros 45 (cinco coplas) de cierre. Langbehn-Rohland ya reparó en esta característica de las coplas encinianas; puede verse su análisis del recuso al número prefijado de coplas en su artículo “Cuatro aspectos formales en el Cancionero de Juan del Encina”, *Lexis*, II, 1 (1978), pp. 17-26.

cancioneril, alusiones a sus disposiciones últimas: su ataúd, el epitafio, las exequias, etc.³⁸¹. Se trata de una extensa composición en la que Encina muestra su habilidad estilística y retórica en un nuevo tono, acorde con la novedosa —y trágica— noticia: el inminente casamiento de su amiga³⁸². Sin embargo, no termina Encina la composición sin pedirle algo a su amiga, a modo de última voluntad:

Y pues matarme queréis, / una merced os demando: / que, pues muero en vos pensando, /
vos en mi muerte penséis; / porque si pensar queréis / lo que por vos he sufrido, / por
ventura no haréis / la guerra que me hazéis / sin averlo merecido. (vv. 352-360)

Esta vez no pedirá miradas ni palabras: se conforma con un pensamiento de ella que le lleve a reparar en el rendido amante. Como siempre, un final más propio de una carta, con su *petitio* a modo de cierre. En general, el esquema de la epístola es recogido por Encina en algunas de sus coplas (nn. 52, 56, este 59, etc.). Los procedimientos manejados por el poeta salmantino son los propios de la epístola familiar en segunda persona: presencia de vocativos, variedad de interlocutores (no sólo su amiga), petición final, despedida formularia final, etc.³⁸³.

³⁸¹ El propio Encina cultivaría tiempo después estos tópicos en su teatro último, en particular en su égloga de *Plácida y Vitoriano*; también en la *Égloga de los tres pastores*. Véase sobre la composición de esta última égloga el artículo de Alonso: “Acerca de la *Égloga de los tres pastores* de Juan del Encina”, en Margarita Freixas, Silvia Iriso y Lourdes Fernández (eds.): *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, pp. 129-136. Patrizia Botta dirigió un trabajo en torno a la tradición del testamento de amores que no he podido ver, Paola Parri: *La tradizione del “Testamento” e Della “Sepultura de Amor” nella lirica cortese castigliana*, Roma: Universidad de la Sapienza, 1992 (Tesis inédita). Apud P. Botta: “Tesis romanas sobre poesía de cancionero” en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, Padova: Toxosoutos / Università di Padova, 2001, I, pp. 23-25. El mejor estudio de este subgénero en su contexto cancioneril es ahora el de Antonio Chas: “Los testamentos en la poesía de cancionero”, *Revista de poética medieval*, 16 (2006), pp. 53-78. Véase también las raíces populares e interculturales del motivo en M. Rubio Árbuez: “Testamentos poéticos burlesco: hacia la definición de un subgénero literario popular”, en P. Cátedra (dir.): *La literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca: SEMYR / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 241-151 (para los testamentos de amores y el papel de Encina, véanse pp. 246-250).

³⁸² Esta noticia divide las coplas de amores en dos partes de extensión similar: los nn. 47-58 de un lado y los nn. 59-68 de otro. No deja de ser sugerente que sea precisamente un acontecimiento biográfico —de esa biografía ficticia que leemos en las coplas de amores— lo que estructura este pequeño cancionero amoroso. Uno no puede evitar pensar en Petrarca y en la rotunda separación de sus rimas provocada por la muerte de Laura.

³⁸³ De hecho el *Testamento de amores* es, propiamente, un envío que Encina manda a su amada, como dicen expresamente sus versos: “Assí que ved, mi señora, / esta obra que os embío, / qu’ es un testamento mío / del qual vos sois causadora;” (vv. 316-319). Tal envío es prerrogativa del esquema cancioneril del testamento amoroso; véase ese esquema en A. Chas: “Los testamentos en la poesía de cancionero”, pp. 69-78.

La noticia —y no la amenaza— de la boda definitiva de su amada llega en las coplas de la siguiente composición (n. 60, *Juan del enzina a su amiga porque se desposó*): “Buenas nuevas os dé Dios, / mas no tales ni tan tristes / como las que vos me distes / y otros me dieron de vos” (vv. 1-4). El poeta lamenta el paso dado por su amiga señalándole las prisiones y mezquindades de una vida matrimonial entendida como atadura. Encina no se esconde en su recriminación y advierte a su dama que acabará por arrepentirse: “Andando el tiempo y edad / vos diréis: «¡Ay, ay, mezquina / qu’el triste Juan del Enzina / bien me dixo la verdad!»” (vv. 49-52). Es este uno de los textos de las coplas de amores donde aparecen expresamente vinculados el nombre de nuestro poeta con su condición de galán enamorado. A la vista está que, en el caso de Encina, el autor sí quiso identificarse con el sujeto lírico de sus coplas de amores.

El casamiento de su enamorada plantea nuevos interrogantes al poeta, cuestiones que él mismo se pregunta retóricamente y que se relacionan claramente con esa preocupación —constante en nuestro poeta— en torno a la posibilidad de hablar acerca de sus amores; sin embargo, no es un tópico sin más, pues se aplica claramente al momento presente de la historia amorosa:

¿A quién diré mi dolor, / mi pasión y mi tristeza? / ¿Quién sentirá la crueza / de vuestro gran desamor? / Mi ventura desastrada, / ¿cómo la podré sufrir / oyendo, cierto, dezir / que vos ya sois desposada? (vv. 65-72).

La amada parece escaparse para el amante y este —con un egotismo típicamente cancioneril— no se pregunta por el destino de ella sino por su propia condición de amante despechado. Con todo, esa inquietud por la ausencia de una interlocutora de sus amores se resuelve con un repentino giro final —rasgo que, como estamos viendo, se repite en bastantes composiciones—, en la última copla de sus poemas. Después de un aluvión de quejas y críticas, después de lamentar su propia condición, Encina concluye: “Mas sé qu’es cosa muy cierta, / aunque vos estéis cativa, / que podéis hazer que biva / la esperança que está muerta” (vv. 109-112). El guiño final ya fue advertido por Rambaldo que comentaba en su edición: “todo el artificio cortés desemboca en el pedido de que la dama sea adúltera”³⁸⁴. No debe extrañarnos tal presupuesto —mucho les extraña a Rambaldo y a Zimic— cuando se trata de uno los rasgos característicos del

³⁸⁴ Juan del Encina: *Obras completas*, Madrid: Espasa Calpe, 1978, III, p. XIV. También llama la atención sobre este punto Stanislav Zimic en su selección de textos de Encina: *Teatro y poesía*, Madrid: Taurus, pp. 39 y ss.

amor cortés en la poesía provenzal. Para la mayor parte de nuestros poetas de cancionero la cuestión de si la amada era doncella o señora (soltera o casada) era irrelevante desde el punto de vista de su codificación como destinataria de sus poemas. En el caso de las coplas de amores encinianas, la posibilidad de seguir celebrando a su amiga en coplas era el único procedimiento para continuar la articulación de su historia de amor como un cancionero amoroso: habría quedado truncado si le hubiera puesto el punto final con ocasión de la boda de ella. ¿Cómo iba a adoptar Encina tal solución?

Sí me parece relevante notar que la alusión final de Encina parece conectar con el inicio del *Testamento de amores*; dota así a esta extensa composición de una organización particularmente armónica. En efecto, Encina vuelve sobre el tema de la esperanza (“podéis hacer que biva / la esperança que está muerta”, vv. 111-112), retomando el término que ya aparecía en la primera copla del testamento: “mas en ver vuestra mudança / pierdo, triste, el esperança / que esperava yo de vos” (n. 59, vv. 7-9). La dialéctica amor/desamor queda plasmada en las referencias a la esperanza: estas dos composiciones “pesimistas” (59 y 60) superan la triste noticia con el giro final de esta última copla, que abre una puerta a la pervivencia de los amores de Encina y, por tanto a la continuidad del cancionero amoroso.

Las siguientes coplas de amores (n. 61) constituyen un paréntesis en la historia amorosa de Encina, como sucede en otras ocasiones. Llevan por título *Juan del enzina a una donzella estando muy malo de los ojos*. La mera referencia de la rúbrica a una *donzella* muestra el evidente cambio de destinataria que ha habido: no puede tratarse de su amada, que ya no es doncella, como sabemos. El poeta ha quedado literalmente cegado por la belleza de esta nueva mujer y le pide socorro³⁸⁵. Cierra el poema con atrevimiento, aprovechándose de su condición de ciego para besar los pies y las manos de la dama. Estas seis coplas también se apartan del resto de coplas de amores por la métrica: Encina emplea coplas de pie quebrado, con una alternancia rítmica muy marcada entre octosílabos y tetrasílabos (se trata de una estructura constante en todo el poema: dos octosílabos seguidos de un tetrasílabo). Que estas coplas constituyan un paréntesis no quiere decir que la posición que ocupan en el corpus de las coplas de amores sea arbitraria. En efecto, a la hora de ubicar esta composición bien pudo

³⁸⁵ La ceguera tuvo un origen bien determinado: “Yendo en una processión, / con passión / alcé los ojos por veros / y con la gran devoción / mi afición / me cegó con más quereros” (vv. 7-12). Un buen ejemplo de *religio amoris*. Véase para un panorama sobre este tipo de trasvases del universo religioso al amoroso el sólido trabajo de Francisco Crosas, con abundantes ejemplos de la lírica cancioneril: “La *religio amoris* en la literatura medieval”, en F. Crosas (ed.): *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona: Eunsa, 2000, pp. 101-128. Agradezco al autor el envío generoso de su trabajo.

considerar Encina que el lugar idóneo sería a continuación del casamiento de su amiga: un buen momento para que el poeta retirara la vista de su amada para buscar alguna otra doncella a la que cantar³⁸⁶. Sin embargo, las siguientes composiciones (n. 62) niegan ya desde el epígrafe tal posibilidad y retoman la puerta abierta a la “esperança” que anunció el final del n. 60.

Encabeza la siguiente composición (n. 62) una sugestiva rúbrica: *Juan del enzina a su amiga en tiempo de cuaresma*. Tal título anuncia el contenido del poema, una nueva declaración de amor en la que el lenguaje religioso figura al servicio de la pasión amorosa, otro recurso a la *religio amoris*. En efecto, la cuaresma es el tiempo litúrgico de la purificación y la penitencia. El amante, conocedor de esta circunstancia, insta a su amada a confesar su pecado, que no es otro —evidentemente— que su indiferencia hacia el poeta: “confesad en confissión / la culpa de mi pasión” (vv. 18-19)³⁸⁷. Pero no basta sólo la confesión; Encina —hombre de fina sensibilidad litúrgica y buena formación teológica— introduce el concepto de restitución, que alude, en el contexto del sacramento de la penitencia, a la sanación (y no sólo mera acusación) de los pecados que hayan afectado a terceros³⁸⁸:

Restituidme mi vida, / mis placeres tan robados, / conoced, desconocida, / cuánto sois
desgradecida, / no neguéis vuestros pecados; / porque seamos librados, / vos de culpa, yo
de pena, / no descuidéis mis cuidados / en estos días contados / desta santa cuarentena.
(vv. 21-30)

Lógicamente, la posibilidad de la restitución de la culpa aparece al servicio de la historia amorosa ya conocida. Aunque Encina no señala directamente la boda de ella como su principal pecado, es esta la culpa que se sitúa en el trasfondo de la queja del poeta. Así, en la primera copla hay una alusión clara al nuevo estado de su amiga: “pues avéis de confesar / la pena de mi penar / vos, que sois la causa della; / vos, cruel quando

³⁸⁶ Hay otra razón por la que Encina pudo colocar el n. 61 en este lugar, como explico más abajo: su verso final.

³⁸⁷ Jane Yvonne Tillier estudió el experto recurso a la *religio amoris* a partir de los dobles sentidos del término “pasión” en poemas de Juan Álvarez Gato, Juan Rodríguez del Padrón o Diego de San Pedro, entre otros (“Passion Poetry in the *Cancioneros*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII [1985], pp. 65-78). En esa tradición hemos de buscar la elección del tiempo de Cuaresma por parte de Encina, así como el vocabulario litúrgico y teológico que desarrolla en estas coplas. Tillier no cita al poeta salmantino.

³⁸⁸ Es interesante el experto manejo de términos técnicos relativos al sacramento de la penitencia y su puesta al servicio de la “religión de amor” en este poema: “confesión”, “penitencia”, “restituir”, “contrición”, “culpa”, “pena”, etc.

doncella / y agora muy mucho más” (vv. 3-7)³⁸⁹. Como se ve, las referencias temporales (los tiempos verbales, los adverbios y otras marcas de temporalidad) sirven al propósito del progresivo avance de la historia amorosa en forma de cancionero³⁹⁰.

Por lo demás, el tono quejumbroso y crítico del principio evoluciona en el desarrollo de la extensa composición (son veinte coplas de diez versos) hacia la reflexión sobre el propio sufrimiento y la declaración de amor, siempre llena de recursos de estilo y retórica efectista: “vos, señora, me vencistes, / vos sola me cativastes, / vos con vos sola hezistes / tanto más mis días tristes / quanto más me enamorastes” (vv. 156-160). Así pues, Encina resuelve la crisis de su historia de amor continuándola con perseverancia; porque de la confesión de amores por parte de la amada no se seguirá una ruptura de ellos sino todo lo contrario, como puntualiza la copla final:

Assí que vuestra beldad / confiesse con gran paciencia / su sobrada crueldad / y ponga su voluntad / conforme con mi inocencia; / descargad vuestra conciencia / de males tan inhumanos / y assí, hecha penitencia, / con devida reverencia / beso vuestros pies y manos. (vv. 191-200)

El galante requiebro final asegura la perseverancia en los amores después de una confesión bien hecha y cumplida la penitencia cuaresmal. Al tiempo, este verso final (“beso vuestros pies y manos”) es exactamente el mismo con el que se cierra la composición anterior (*A una donzella estando muy malo de los ojos*), que suponía un paréntesis en la historia amorosa conocida del enamorado Encina. La repetición del verso final nos da otra pista acerca de la ubicación contigua de ambos textos.

La composición n. 62 tiene numerosos puntos de contacto con la siguiente (n. 63): *Confissión de amores hecha por Juan del enzina a su amiga porque le mandó que ya no la viesse ni la siguiesse ni se llamase suyo*. Aunque antes el amante le pedía a ella que confesase, no es ella la que confiesa su culpa sino él: el enamorado, contrito, se autoinculpa por no haber sido capaz de poner en práctica ninguna de las prohibiciones que ella le ha hecho. Siguiendo la lectura secuencial de las composiciones, hemos de suponer que, entre un poema y el siguiente, ella ha rechazado sus pretensiones de

³⁸⁹ Conozco otro poema de confesión de amores. Se trata de la composición “Más necesidad, señora” (ID 474 b-75), de Juan Fernández de Heredia. En este texto del poeta valenciano es ella la que confiesa sus amores.

³⁹⁰ En este sentido el acróstico de este poema también colabora en esa configuración progresiva del cancionero. Véase el epígrafe 2.4. Por otra parte, el componente de revisión de la vida pasada que tiene la confesión cristiana es aprovechado hábilmente por Encina para seguir estableciendo nexos y relaciones en su historia de amor.

continuidad en los amores y le ha pedido que la olvide. Algo imposible, como dice el tópico, para el amante cortés:

Mandastes que no quexasse / el mal que por vos sufría, / que dexasse mi porfía / y del todo os olvidase; / mandastes que no os sirviesse / ni quisiesse vuestro ser; / mandastes que no os siguiesse / ni os amasse ni os quisiesse / y esto no en mi poder (vv. 10-18).

La repetición anafórica de “mandastes” y del verbo “pequé” estructura toda la composición centrándola en torno a los dos acontecimientos que aportan información nueva: el mandato de ella y la desobediencia de él. Encina, cantor por excelencia del supremo poder del amor, confiesa su pecado: se le ha pedido un imposible. Con todo, parece no perder toda la esperanza, a tenor de la atormentada petición final: “Con sospiros sospirando / pido me deis penitencia / y sobre todo licencia / que pueda bivar amando” (vv. 82-85)³⁹¹. Un vez más, no faltan las referencias al sacramento de la confesión: el enamorado le pide una penitencia suave, que le permita seguir queriéndola.

Las referencias al universo de lo religioso no se mueven únicamente en el marco de la *religio amoris*. El recurso a Dios y a la religión es precisamente lo que ella le ha pedido que haga para olvidarla, como era preceptivo en el rico venero de los remedios contra el amor. Con sencillez rústica y un gracejo típicamente enciniano leemos: “y más estas cosas dos / me mandastes, sin rebuelta: / que pensasse en sólo Dios / sin acordarme de vos, / y he pecado a rienda suelta” (vv. 41-45). El mandato de ella se comprende aún más a la luz de las frecuentes hipérboles sacroprofanas que Encina ha insertado en la composición 62 dirigida *A su amiga en tiempo de cuaresma*. Allí, al reclamarle la confesión de su culpa, decía el enamorado: “confesad que me causáis / que por serviros a vos, / vos que tanto me penáis, / por ganar que me queráis / olvido servir a Dios” (vv. 46-50). La amada ha ocupado el lugar de Dios en el corazón del poeta enamorado, algo relativamente frecuente en nuestro cancionero amoroso cuatrocentista. Para resolver la cuestión ella misma le ha recomendado que busque su *remedium amoris* en un retiro purificador con el pensamiento puesto en Dios.

³⁹¹ Como siempre los versos finales dejan una puerta abierta a la esperanza, a la continuación del cancionero amoroso. Los finales de las coplas de amores son siempre portadores de novedades; es la técnica que tiempo después emplearán el madrigal y el soneto: desarrollo del poema y sorpresa o requiebro final. Interesa anotar este dato a la hora de realizar un acercamiento teórico (que, hasta donde sé, aún no se ha realizado) al género de las coplas de amores en el filo del quinientos.

Las dos composiciones siguientes forman una pareja de textos que se imbrica a la perfección en el devenir último de los acontecimientos. Sus rúbricas, como siempre en Encina, hablan por sí solas: *Juan del enzina despidiendo al Amor* (n. 64) y la correspondiente *Respuesta del Amor por los mismos consonantes* (n. 65). La primera de ellas es una expulsión del dios Amor en toda regla y desde el primer verso: “Anda, vete, burlador, / no pienses burlarme más, / que los placeres que das / son de pasión y dolor” (vv. 1-4). Después de haber hecho antes la confesión de su pecado, el poeta —poniendo en práctica la penitencia impuesta por su amada— decide expulsar al dios Amor y reniega de su condición de amador con un rústico y divertido refrán en el verso final:

Desde agora te despido, / que aunque muera y más que muera, / quiero ya que no te quiera
/ mi querer, si te ha querido; / otra cosa no te pido, / tórname lo que te di, / ten por cierto,
muy creído, / que, después que fueres ido, / no me acuerde si te vi (vv. 37-45).

La composición se sitúa en la tradición de la invectiva contra el dios Amor, aunque da un paso más: más que censura o crítica (algo más frecuente) es propiamente una expulsión³⁹². El mismo dios Amor es personaje en el teatro de Encina; recibe la censura del rudo e ignorante pastor Pelayo en la *Representación sobre el poder del amor*, así como la del refinado Fileno en la *Égloga de los tres pastores*³⁹³. Lo interesante es que la diatriba contra el Amor en coplas, al igual que sucede en el teatro, no ocupa una posición gratuita, artificial: cumple una función evidente en la historia de amor. Si en el teatro Fileno enmarca su invectiva en el contexto de su propia tragedia amorosa, la inserción de esta despedida al dios de Amor en coplas (cronológicamente anterior a la *Representación*) obedece a la tragedia personal del poeta enamorado que venimos estudiando. Resulta coherente que, después de sus últimos intentos por acercarse a su amiga y hecha confesión de su pecado, el poeta —despechado— decida renegar del dios caprichoso y de su propia condición de amante. Por un momento parece que el poeta se cierra a toda esperanza.

³⁹² Estela Pérez Bosch precisa que, frente a lo que es normal en el subgénero cancioneril de la maldición de amores, Encina exculpa a la dama y culpa al Amor. Véase su trabajo “«Desamada siempre seas»: la maldición de amores como posible subgénero lírico del cancionero amoroso castellano” en Armando López Castro y M^a Luzdivina de la Cuesta (eds.): *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (León: 20-24 de septiembre de 2005), en prensa.

³⁹³ Para el teatro de Encina empleo la edición de Alberto del Río para la colección Biblioteca Clásica de Crítica (Barcelona, 2001), con estudio preliminar de Pérez Priego y abundante anotación y bibliografía. Véase también la estimable edición en Cátedra de Pérez Priego (1991).

Pero evidentemente, no nos creemos que se disponga a renunciar a sus amores; y tratándose de Juan del Encina nos lo creemos menos: en la *Respuesta del Amor por los mismos consonantes* (n. 65) el propio dios adopta ese mismo tono beligerante y combativo para recriminar su acción al enamorado y para certificarle que no podrá rechazarlo aunque quiera: “Téngote ya tan vencido / que serás tú contra ti / por tenerme a mí servido; / si me procuras olvido, / más te acordarás de mí.” (vv. 41-45). Se trata de un verdadero careo en torno al manido tópico de la imposibilidad a escapar del poder del amor. Es inútil tratar de expulsarle; la respuesta del dios Amor insiste en ese tópico, seminal en la entera obra literaria enciniana: el supremo poder de Amor, que impera sobre todos y vence cualquier resistencia. La *Representación sobre el poder del amor*, que el dramaturgo representó ante el príncipe Juan en 1497, resuelve del mismo modo la actitud altiva del rudo pastor Pelayo. El díptico formado por las dos composiciones que comentamos es el antecedente claro de la pieza dramática.

La *Respuesta del Amor* funciona, al igual que otras composiciones ya comentadas, como bisagra para la incorporación de nuevas coplas de amores. En efecto, su inserción en este lugar del cancionero enciniano abre la puerta a nuevas vías para continuarlo, después de que el poema anterior —con su frontal rechazo de Amor— pareciera constituir un punto final. Nuevamente, pues, Encina ordena sus composiciones para que se sostenga la narratividad de la historia amorosa.

Tras la *Respuesta del Amor* nos tropezamos con unas coplas dedicadas a una nueva destinataria: *Juan del enzina a una señora de quien se enamoró estando muy apartado de amores y metido en devoción* (n. 66). El poeta ha vuelto a quedar fascinado por una mujer, como imaginábamos que sucedería tras leer la composición anterior. Pero Encina tiene mucho cuidado en señalar dos novedades: por un lado que la mujer es distinta de amiga (*una señora*) y, por otro, que ha pasado un tiempo desde su último fracaso amoroso. La propia rúbrica nos confirma que el poeta ha secundado aquella indicación que le hizo de su amiga (recordémosla, “que pensasse en sólo Dios / sin acordarme de vos”, n. 63, vv. 43-44). Hemos de suponer, pues, un lapso de tiempo de refugio en la religión como remedio para apartarse de su ceguera de amor³⁹⁴. Pero no ha perseverado en las oraciones y se ha vuelto a enamorar:

³⁹⁴ Una vez más, las coplas nos adelantan un motivo que plasmará en su teatro años después: el rechazo del mundo a favor de la vida devota y la posterior “recaída” en los placeres de amor es el quicio argumental de la *Égloga de Cristino y Febea*. No faltan casos entre los petrarquistas españoles del XVI de este rechazo al amor y de la ulterior “recaída”. El caso de Herrera es paradigmático: los sonetos finales de su cancionero amoroso de 1582 (*Algunas obras*) expresan ese rechazo (cito por la edición de Victoriano

Ya mi corazón esquivo / recobrado en mi poder, / de muerto ha tornado bivo, / libertado
de cativo, / apartado de querer, / de querer ageno ser / por ser libre de penar, / mas agora,
por os ver, / he tornado a recaer / en otro más firme amar. (vv. 1-10)

Debe notarse la cuidadosa selección léxica de Encina: ha sido una vuelta a las andadas, una recaída (“he tornado a recaer”). En efecto, la lectura de esta copla presupone el recorrido amoroso previo; sólo en ese contexto pueden entenderse términos como “recaer”, “agora”, “tornado”, etc. En la copla siguiente abundará en este punto: “Siendo libre de desseo, / de otras heridas ya sano, / ora las vuestras poseo / muy dichoso, en que me veo / herido de vuestra mano” (vv. 11-15). Estas nuevas heridas no son las de antes, las de su historia amorosa que ya conocemos: se corresponden con una nueva dama y suponen una recaída. Encina tiene una clara voluntad de organizar sus coplas de amores siguiendo la configuración de un cancionero amoroso, puesto que muchas coplas presuponen la lectura de las anteriores. Precisamente por eso insiste en que se trata de *una señora* y no *su amiga*³⁹⁵. Recordemos que uno de los criterios que caracterizan a un cancionero amoroso es la presencia de una sola amada, por lo que si existe una mujer distinta el cambio debe quedar reflejado como parte de su única historia amorosa³⁹⁶.

Por lo demás, el resto de la composición 66 contiene los tópicos habituales: alabanza y encarecimiento de la dama, petición de correspondencia, promesa de amor perpetuo, etc. Eso sí, el poeta no oculta el supuesto itinerario personal al que nos referíamos antes. Por eso puede decirle a esta nueva amiga: “robastes la devoción / que tenía puesta en Dios” (vv. 36-37). Obviamente —ya hemos dicho algo sobre esto— tal itinerario

Roncero, Madrid: Castalia, 1992): “Cesse tu fuego, Amor, cesse ya, en tanto” dice el primer verso del penúltimo poema (soneto LXXVII); y el último: “No más; baste, cruel, ya en tantos años / rendido aver al yugo el cuello ierto, / i aver visto en el fin tu desvarío” (soneto LXXVIII). La “recaída” de Herrera la integrarían sus composiciones amorosas posteriores. Un caso aún más claro —y anterior— es el de Francisco de Figueroa: el rechazo frontal del amor puede leerse en el poema CXI y en los siguientes (en la edición de Mercedes López Suárez, Madrid: Cátedra, 1989), con versos palmarios: “Déjame en paz, Amor, ya te di el fruto / de mis verdes y floridos años, / y mis ojos ligeros a sus daños / pagaron bien tu desigual tributo” (CXI, vv. 1-4).

³⁹⁵ A este respecto, el acróstico de esta composición (ISABEL) confirma que se trata de una mujer distinta.

³⁹⁶ Puedo mencionar, por volver a tomar un ejemplo de nuestro petrarquismo del XVI, el caso de Gutierre de Cetina. Aunque quizá no podamos calificar propiamente de cancionero el conjunto de composiciones suyas que nos han llegado, sí que sabemos de dos damas a las que cantó (Dórida y Amarílida); tal evolución sí quedó reflejada en sus sonetos. En uno de ellos (n. 10 de la edición de Begoña López Bueno, Madrid: Cátedra, 1981) aparecen enfrentados los nombres de las dos mujeres. A la antigua amada, Dórida, le dirige una pregunta que muestra esa tensión: “¿Amarílida es más sabia o hermosa / que tú? No sé. Contempla esta alma ahora” (vv. 7-8).

personal es un constructo: nos resistimos a pensar que la biografía de Encina constituya un fiel reflejo de estas oscilaciones sentimentales. Lo que el poeta salmantino no desconocía era la tradición literaria: el rechazo del amor para abrazar la vida devota y sus correspondientes recaídas cuadraban a la perfección con su voluntad de narrar una historia de amor.

En la composición 67 se recupera el hilo de la historia conocida, la de *su amiga*. La rúbrica vuelve a ser decisiva en este sentido: *Juan del enzina a su amiga aviéndola dexado mucho tiempo de servir y tornando a requestalla por tercera persona*. Es una composición muy breve, de tan sólo tres coplas. Una vez más, encontramos una alusión temporal que explica de modo muy claro su inserción en este lugar del cancionero. La primera copla con su metáfora de la herida de amor es aún más explícita:

Las llagas envejecidas / suelen ser de tal altura / que a vezes alcançan cura / con otras
nuevas heridas; / assí plega a Dios, señora, / por vuestra merced yo haga, / pues que mi
mal empeora, / con el renovar de agora / remedie la vieja llaga (vv. 1-9).

Al igual que en la composición anterior, esta primera copla dialoga con las coplas de amores previas: “el renovar de agora” no es otro que su recaída amorosa, tras un tiempo de apartamiento de amores (“mucho tiempo” dice la rúbrica). La herida amorosa provocada por aquella nueva señora ha reabierto la vieja herida provocada por *su amiga*, a la que vuelve a recuestar en esta composición, como dice sin disimulo en el título. La cuidadosa elaboración de un marco temporal muy preciso cuadra con la voluntad enciniana de dibujar un itinerario amoroso creíble. En tal itinerario hemos recorrido últimamente un ciclo de tres etapas bien diferenciadas: rechazo de amor / recaída con una señora / retorno a su amiga.

Por lo demás, llaman la atención dos hechos: la presencia de una tercera persona como intermediario entre los amantes y —vinculado al anterior— la elección del molde de la carta. En efecto, para su requiebro acude esta vez a la metáfora de tipo jurídico, como ya hiciera en el *Testamento de amores*: el texto se presenta como una encomienda a su amiga a través de una tercera persona (el misterioso “procurador”)³⁹⁷, para que juzgue su caso conforme a justicia y le dé pronta sentencia:

³⁹⁷ El recurso al mensajero o procurador está en la tradición románica; muy próximo a nuestro poeta se encuentra el manejo de esta figura por parte de la ficción sentimental, tan cercana en varios aspectos a las coplas de amores. En concreto, como se recordará, no faltan mensajeros similares en *Cárcel de amor* o en *Grimalte y Gradissa* del salmantino Juan de Flores.

Determine su sentencia / lo que razón determina, / qu'el triste Juan del Enzina / goze ya de su presencia; / assí, señora, concluyo / que sentencie con amor, / y que quiero y constituyo / al presente siervo suyo / para mi procurador (vv. 19-27).

Estos dos elementos no resultan novedosos, ya hemos visto casos similares. Sin embargo, los dos conectan también con el diseño enciniano de las coplas de amores al que venimos aludiendo. En efecto, el recurso al formato de la carta llevada en mano por una tercera persona parece algo razonable si ha transcurrido ya un tiempo desde que se produjo el rechazo por parte de su amiga. Nada más apropiado que una carta para tratar de recuperarla, sobre todo teniendo presente que su amiga es ya señora casada. En cualquier caso, el hecho de que el enamorado opte por una carta sugiere claramente una cierta distancia respecto de *su amiga*: ha vuelto esa distancia que encontrábamos al principio del ciclo de las coplas de amores, una distancia que —esta vez sí— será insalvable.

La composición 68, en mi opinión, cierra el ciclo del cancionero amoroso contenido en la sección de las coplas de amores. La rúbrica es de las más extensas del cancionero enciniano: *Juan del enzina a su amiga, porque aviendo alcançado lugar para hablalla, él se dio a tan mal recaudo que le hallaron con ella, y turbado se despidió sin aver quexado su mal ni satisfecho a su pena*. Las seis coplas que la integran no aportan novedad sobre los acontecimientos expuestos generosamente por la rúbrica. Aluden a un suceso muy concreto: en cierta ocasión el amante consiguió tener acceso a la dama, pero se descuidó y fue visto por terceros, por lo que tuvo que renunciar a dirigirle la palabra. Que el amante se viera obligado a abandonar su tentativa al ser visto cuadra con una relación adulterina como la descrita por Encina. Según ésta el amante busca sin éxito la posibilidad de dirigirse a su amiga, que —digámoslo una vez más, para desgracia del poeta salmantino— ya es mujer casada³⁹⁸.

La circunstancia a la que se alude en el poema, esa incapacidad de establecer contacto con la amada, es uno de los ejes temáticos que vertebran las coplas de amores: la turbación del poeta le lleva a la imposibilidad de la comunicación. En muchas coplas anteriores hemos advertido esta misma problemática. Este poema se sitúa al final de las coplas de amores, pero podemos echar una mirada atrás y advertir ese mismo motivo en

³⁹⁸ Con todo, el acróstico de este número 68 introduce un nuevo nombre de mujer (LEONOR). Discutiremos esta aparente anomalía más adelante.

algunas de las primeras coplas; por ejemplo en la n. 50, la primera en que se celebra a la amada: “Procuro mucho por vella, / por contarle mi querella / dos mil vezes la rodeo; / mas después, delante della, / tal me veo / que callo el mal que poseo” (vv. 35-39). Se trata de la misma situación que contextualiza la rúbrica de la composición n. 68.

El itinerario amoroso del enamorado Encina termina aquí, pues las coplas siguientes presentan otros rasgos específicos que las apartan de la historia que conocemos. Lo cierto es que, desde que el enamorado tuvo noticia del casamiento de su amiga (n. 59), todos sus intentos por acercarse a ella han sido en vano y su historia se cierra bruscamente en este punto. El tenor de los textos de esta segunda mitad del cancionero amoroso contenido en las coplas de amores (nn. 59-68) muestra que *su amiga* en ningún momento llegó a darle esperanzas de correspondencia después de su boda. Las coplas siguientes no contienen referencias a *su amiga* ni a la historia de los amores de Encina con ella. Se trata de coplas de amores de circunstancias, que no se imbrican en el itinerario amoroso del amante Encina y que presentan otros tonos, temas y destinatarios muy diferentes, como veremos.

2.3 El sentido de las rúbricas

En el corpus de las coplas de amores salta a la vista la variedad y riqueza de las rúbricas. Patrizia Botta realizó un primer acercamiento a las rúbricas del *Cancionero enciniano*; además de atribuir las a la mano de Encina —algo fuera de duda tratándose de un cancionero impreso de un autor que trabajó junto a los impresores— la estudiosa italiana llama la atención sobre un hecho que salta a la vista al hacer el elenco de todos los títulos de Encina: la presencia obsesiva de su nombre en todos ellos sin excepción. Su conclusión es que esa constante autocita se sitúa al servicio del interés del autor por aclarar la cuestión de la corrupción de los textos y las atribuciones que se deduce de la famosa queja de Encina en el *Prohemio a los Duques de Alba*³⁹⁹:

Andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías, que como mensajeras avía embiado adelante, que ya no mías mas agenas se podían llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo; mas no me pude sofrir viéndolas tan mal tratadas, levantándoles falso testimonio poniendo en ellas lo que yo nunca dixe ni me passó por pensamiento.

³⁹⁹ Pérez Priego (ed.): p. 27.

En la línea de los trabajos de Vicenç Beltran, Botta explica que “una de las funciones de la rúbrica, en los impresos también, corre pareja con la *ordinatio* del Cancionero, con la organización de los materiales”⁴⁰⁰. Me interesa abundar en este punto puesto que las rúbricas de las coplas de amores no sólo aportan informaciones interesantes para la comprensión de los poemas —con los que forman un todo armónico— sino que el tenor literal de la propia redacción de los epígrafes está al servicio de la ordenación secuencial de la historia amorosa que he descrito. Encina acude a las rúbricas para contextualizar la situación poética concreta en la que se enmarca cada composición dentro del itinerario amoroso que recorre el poeta-enamorado. De este modo consolida la red de conexiones estilísticas y temáticas que aparece por doquier en las coplas de amores. El eventual recurso al acróstico, como veremos, obedece a este mismo propósito.

En realidad ya he señalado este particular empleo de la rúbrica en el recorrido por las coplas de amores que he venido realizando. Las rúbricas de Encina hablan por sí solas del contenido de los poemas y nunca disuenan de las coplas que siguen. Así por ejemplo, he distinguido entre aquellos poemas que dirige a su amada en particular y aquellos otros que tienen un destinatario diferente por ese sintagma presente en todas las rúbricas de los poemas del primer tipo: *su amiga*. No hay ninguna excepción a este principio en las rúbricas, por lo que no hay dificultad a la hora de identificar unos poemas y otros⁴⁰¹. El propio Encina se encarga de aclararnos en la rúbrica la posible confusión a la que nos podrían llevar los poemas dirigidos a otros destinatarios. Así, tenemos *a una doncella* (61), *a una señora* (66) o *una señora a uno que mucho quería* (52). En los tres casos se trata de composiciones que funcionan como paréntesis en la historia amorosa de la amada enciniana. La posición en el corpus de esas composiciones no suele ser arbitraria, como he dicho más arriba; simplemente no hacen progresar la historia de la pasión amorosa del amante Encina y su posterior desengaño.

⁴⁰⁰ “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”; en particular atiende al caso de Encina en pp. 373-383. Véase la cita en p. 374. Para las rúbricas del *Cancionero de Baena* véase el artículo de Marino: “A life of their own: reading the rubrics of the *Cancionero de Baena*”, *Romance Notes*, XXXVIII, 3 (1998), pp. 311-319. Un panorama más general, con bibliografía más amplia, puede encontrarse en el trabajo de Cleofé Tato: “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri Iberici*, II, pp. 351-372. Yo mismo he comentado algunos de estos aspectos en mi trabajo “Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”, ya citado.

⁴⁰¹ Se verifica así otro principio, más general, que establece Tato: “con seguridad, las rúbricas eran tenidas en cuenta antes de proceder a la ejecución del códice: qué lugar iban a ocupar, qué cantidad de información ofrecían y qué tipo de decoración entrañaban eran aspectos que debían tomarse en consideración por anticipado” (“Las rúbricas en la poesía cancioneril”, p. 366); Tato piensa en cancioneros manuscritos, pero se aplica también a nuestro caso: el estudio de todos estos aspectos aporta mucha luz sobre la técnica seguida por Encina para ordenar sus coplas de amores.

A lo largo de las coplas de amores encontramos “rúbricas lacónicas” y “rúbricas detalladas”, siguiendo la distinción de Botta⁴⁰². Entre las rúbricas lacónicas destacan la del n. 50 (la única que se limita a transcribir exclusivamente el nombre de su autor: *Juan del enzina*⁴⁰³) y la 57 (“Juan del enzina a su amiga”). La primera de ellas (recordemos, la primera en la que se individualiza y se canta una mujer concreta, como dice su comienzo: “Fue mi ventura de amar / a persona singular”) contiene un conjunto de alabanzas de su amada a partir de tópicos y motivos frecuentes en la retórica enciniana. Evidentemente el grado de detalle de las rúbricas es variado y lo he ido reflejando en su lugar. Lo interesante es que Encina no suele necesitar títulos particularmente largos para rubricar sus coplas de amores e insertarlas así en la historia de sus amores: con una o dos frases es suficiente. Un recorrido por algunas de sus rúbricas nos lo hará ver con claridad.

En el caso del n. 51 —la segunda vez que el poema se dirige a su amiga— la rúbrica sitúa al lector claramente: *Juan del enzina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era*. En efecto, todo el poema responde a esa pregunta: se trata de una extensa descripción de la amada. Como dije, la composición recoge los motivos habituales de la *descriptio puellae*, pero la rúbrica contribuye a insertar tales tópicos en la historia personal del enamorado Encina. Y no sólo eso: crea una situación discursiva en la que aparecen unas personas —aquellos que le preguntan— que se interesan por su historia amorosa, del mismo modo que el lector se interesa por la identidad de ella tras la alabanza que Encina le ha dedicado en el poema inmediatamente anterior. Al redactar la rúbrica, el poeta tiene en la cabeza la ordenación secuencial que quiere para sus coplas de amores: no olvidemos que ese par de composiciones se sitúa al comienzo de las coplas de amores cuando Encina nos está presentando a *su amiga*.

Por otro lado, no conviene perder de vista el significado del hecho mismo de que un poeta ponga rúbricas a los poemas de su propio cancionero, máxime tratándose de un impreso: en una obra impresa por su propio autor la rúbrica ya no puede tener la función

⁴⁰² “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”, pp. 373-374.

⁴⁰³ Es significativo que en la única composición de las coplas de amores en la que Encina renuncia a señalar un destinatario, no renuncia a señalar su propio nombre; desde luego no le va mal el adjetivo “obsesiva” a esa frecuencia de la autocita, como dice Botta (“Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”, p. 381). Con todo, yo no vincularía tanto este hecho a la cuestión de los “usurpadores” de los textos encinianos, en la que piensa Botta, sino más bien a la profunda —y obsesiva— confianza en sí mismo que muestra Encina en todas las facetas de su biografía, en la línea del expresivo título del libro de Andrews, *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley: University of California Press, 1959. No hay que olvidar, además, que la supuesta corrupción de los propios textos constituye un tópico de los prólogos para justificar su edición por parte del autor.

de identificar la autoría del texto —como suele suceder en las rúbricas de los grandes cancioneros manuscritos—, y esto por muy celoso de su propia obra que sea, como sabemos que lo era Encina. Si a pesar de esto el poeta inserta las rúbricas, las está dotando de una nueva función. En el caso de las coplas de amores, las rúbricas tienen esa función ordenadora del corpus a la que aludo: Encina innova en este punto manejando las rúbricas con una nueva finalidad. En este sentido, el modo de proceder de nuestro autor en lo que respecta al manejo de las rúbricas dista mucho de lo que hace, por ejemplo, Baena en su *Cancionero*. Por eso el estudio que realiza Nancy Marino de las rúbricas del *Cancionero de Baena*, en particular de aquellas que llama “extra-poetic epigraphs”, no puede aplicarse a las del *Cancionero* de Encina⁴⁰⁴.

Esta voluntad de recurrir a las rúbricas para ordenar el corpus se revela con mayor claridad si hacemos una lectura de composiciones contiguas quedándonos exclusivamente con esos epígrafes de las coplas de amores⁴⁰⁵:

ID	Nº	Rúbrica
4454	57	<i>Juan del enzina a su amiga</i>
4455	58	<i>Juan del enzina a su amiga porque se le escondía en viéndola</i>
4456	59	<i>Testamento de amores hecho por Juan del enzina a su amiga porque se quería desposar</i>
4457	60	<i>Juan del enzina a su amiga porque se desposó</i>

La progresión que existe en las composiciones 58, 59 y 60 resulta evidente. Por eso para reconstruir la historia amorosa de Encina es preciso recurrir a las rúbricas: es lo que he hecho en las páginas anteriores. En la mera enunciación de la rúbrica del n. 59 advertimos una amenaza (*se quería desposar*) que se cumple en la rúbrica siguiente (*se desposó*). En efecto, los poemas 59 y 60 reproducen a la perfección ese estado de cosas: el tono, los tópicos y los contenidos de las coplas correspondientes expresan la desazón del poeta ante la dura noticia de la boda de su amiga.

⁴⁰⁴ Nancy Marino, (“A life of their own: reading the rubrics of the *Cancionero de Baena*”). Por ejemplo, dice esta estudiosa (p. 312): “In general, the rubrics of *cancionero* poetry of the fifteenth century are meant simply to identify the poet responsible for the composition and little else”. Baena innova precisamente porque aporta en sus rúbricas un interesante bagaje de comentarios y alusiones a la vida cortesana y a los gustos del momento. Encina innova no por motivos históricos o sociológicos sino específicamente literarios: les da una nueva función en sus coplas de amores, algo que ya había hecho en la mitad del XV algunos petrarquistas italianos al compendiar sus cancioneros.

⁴⁰⁵ El lector del *Cancionero* impreso de Encina lo podría advertir al leer la tabla inicial.

Conviene insistir, por si no quedara suficientemente subrayado, en el hecho de que la narratividad del conjunto de las coplas de amores no se deriva sólo de las rúbricas, como si éstas fueran un añadido que el poeta incorpora a unos poemas ya escritos para ordenarlos como un cancionero italiano. Este fenómeno, que fue el procedimiento más frecuente para articular algunos cancioneros italianos cuatrocentistas, no se da en Encina. En las coplas de amores, rúbricas y coplas presentan una armonía muy clara: la rúbrica, en este sentido, es redundante respecto del contenido de la copla correspondiente. Podemos mostrarlo siguiendo los ejemplos propuestos más arriba. La rúbrica del n. 57 (*A su amiga*) no tiene mayor valor informativo: las seis coplas de que consta son una declaración amorosa con tópicos peticiones dirigidas a la amada (“tenedme ya, desde agora, / por vuestro siervo vencido”, vv. 48-49). Pero la armonía entre rúbrica y coplas es muy clara en la siguiente composición (n. 58): si la rúbrica precisa que su amiga *se le escondía en viéndola*, no otra cosa es lo que nos muestran versos como los siguientes: “Assí yo, por mi ventura, / muy metido en contemplaros, / viendo vuestra hermosura / húyeme vuestra figura / ya que voy para hablaros” (vv. 11-15). Junto a esto, el motivo mitológico de la tortura de Tántalo, con el que se abre el poema n. 58, insiste en la información que da la rúbrica sobre el rechazo de ella:

Como Tántalo que está / en ell agua en tal manera / que hasta la barva le da / y, al tiempo
que a beber va, / húyele, que no le espera, / y la fruta que comiera / también huye y no le
toca, / ¡o mal que assí desespera, / que de hambre y sed se muera / viendo el remedio a la
boca. (vv. 1-10)

El caso del *Testamento de amores* (n.70), sobre el que volveré en breve, es también paradigmático de esa armonía entre rúbrica y texto: la rúbrica precisa que su amiga *se quería desposar* y las coplas del enamorado insisten en ello con ese nuevo tono mucho más quejoso y lastimero que identifica el rechazo de la amada con la muerte (de ahí que redacte su testamento): “en quererme vos dexar / me veo más congoxar / congojándome por veros” (vv. 25-27) o, hacia el final: “que ya muero desde agora / por vos ser desconocida / y mi suerte no mejora, / antes va de ora en ora / mi perdición más crecida” (vv. 320-324). El manejo de los tiempos verbales y, en particular, de las marcas de temporalidad (“antes”, “desde agora”, “de ora en ora”) resulta muy revelador, como dije más arriba. El texto de la composición n. 71 abunda con detalle en lo indicado por la breve rúbrica que continúa a la anterior: *a su amiga porque se desposó*, dice el

epígrafe y todas las coplas constituyen un aluvión de críticas a su nuevo estado y avisos de lo que se pierde al optar por la vida de casada: “¡O muger linda y discreta, / graciosa, gentil y bella, / siendo libre y tal donzella / os avéis hecho sugeta!” (vv. 33-36). La inequívoca oposición donzella/señora es frecuente en esta segunda parte —de crisis— de las coplas de amores. Por lo demás, el *se desposó* de la rúbrica, con su formulación de novedad informativa, cuadra con el motivo de las (malas) noticias recientes con el que se abre la composición: “Buenas nuevas os dé Dios, / mas no tales ni tan tristes / como las que vos me distes / y otros me dieron de vos” (vv. 1-4). La ironía del verso inicial y la referencia a esos “otros” informadores nos remite —una vez más— a un ámbito cortesano más amplio que la estricta relación de dos personas.

En cualquier caso es evidente que las rúbricas de Encina no son un añadido artificial a las coplas para que funcionen *in ordine*: es característica de las coplas de amores la armonía entre rúbrica y texto correspondiente. Esto me lleva a pensar, obviamente, que la idea de conformar un cancionero a partir de las coplas no fue posterior a la composición de estas sino que Encina escribe sus coplas —al menos muchas de ellas— con esa finalidad desde el principio. Todo esto nos habla, obvio es decirlo, de la enorme originalidad de nuestro poeta.

La armonía entre coplas y rúbricas, así como su función ordenadora del itinerario amoroso, se advierte igualmente en otro conjunto de coplas de amores que se ubican en posiciones contiguas:

ID	Nº	Rúbrica
4459	62	<i>Juan del enzina a su amiga en tiempo de cuaresma</i>
4460	63	<i>Confissión de amores hecha por Juan del enzina a su amiga porque le mandó que ya no la viesse ni la siguiesse ni se llamasse suyo</i>
4461	64	<i>Juan del enzina despidiendo al Amor</i>
4462	65	<i>Respuesta del Amor por los mismos consonantes</i>

Las rúbricas de los nn. 62 y 63 nos sitúan en el ámbito de la *religio amoris*, venero que es ricamente aprovechado por el poeta en las coplas correspondientes. El epígrafe *Confissión de amores* es redundante respecto de las coplas que siguen, en las que se repite anafóricamente el “pequé... pequé” característico del hombre que confiesa su falta. En cuanto a los dos poemas siguientes, poco se puede añadir al hecho evidente de

que la rúbrica ordena el par de poemas en el marco discursivo de la pregunta y su respuesta, al que acude Encina en otra ocasión:

ID	Nº	Rúbrica
4449	52	<i>Coplas que embió una señora a uno que mucho quería porque en tiempo de pestilencia huyó quedando ella herida, hechas por Juan del enzina</i>
4450	53	<i>Respuesta dél, por los mismos consonantes</i>

Por lo demás, descubrimos que Encina tiende a agrupar sus coplas de amores en pequeñas secciones de dos o tres composiciones, algo que encaja con su fina sensibilidad para todo lo relacionado con el diseño de su *Cancionero* en general y de cada una de sus secciones en particular. Entrando en una de ellas, las coplas de amores, descubrimos que esa marcada disposición a la estructura y el orden llega al caso concreto de configurar pequeños conjuntos de poemas. Así, encontramos algunos grupos de tres coplas de amores: por ejemplo las coplas 47-49, aquellos poemas iniciales que aportan el tono del corpus a partir del abecedario de amores y las coplas dirigidas al conjunto genérico de las mujeres. También aparece esa disposición ternaria en las coplas 54-56. En éstas tres —recordémoslo— aparece una misma precisión en la rúbrica, *Juan del enzina en nombre de un galán*; y en las tres encontramos rúbricas de una extensión mayor, que se corresponden con textos que podríamos llamar de circunstancias, pues sitúan el poema en un contexto anecdótico o circunstancial⁴⁰⁶:

ID	Nº	Rúbrica
4451	54	<i>Juan del enzina en nombre de un galán a su amiga porque en mucho avía perdido andando por ella huido y desterrado</i>
4452	55	<i>Juan del enzina en nombre de un galán a su amiga porque le dieron por posada a donde ella solía posar</i>
4453	56	<i>Juan del enzina en nombre de un galán a otro que alabava en coplas a su amiga</i>

⁴⁰⁶ La “circunstancia” en estos poemas sí se relaciona con la historia amorosa del enamorado Encina que estamos describiendo. En ese sentido se diferencian claramente de las coplas nn. 69-76, que abordaremos más adelante, las coplas de amores de circunstancias. Éstas últimas no tienen puntos de contacto —en lo tocante a la narratividad del caso amoroso— con las primeras. Llamo poesía de circunstancias a esos poemas “centrados en una anécdota trivial y caracterizados por una cierta superficialidad” que analiza Álvaro Alonso en su indispensable libro sobre el género: *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 32), 2001.

Dentro de las coplas de amores Encina agrupa conjuntos de textos que presentan rasgos formales comunes entre sí y, al tiempo, puntos de contacto (estilísticos, temáticos, de tono) con la historia amorosa que se desarrolla mediante la suma de cada composición. Son las rúbricas, precisamente, las que no sólo muestran ese diseño narrativo de la historia general, sino que revelan una ordenación a partir de pequeños grupos de dos y tres composiciones. Algunos de los ejemplos que he citado se corresponden con esa disposición binaria de textos contiguos: los nn. 50-51, 52-53, 59-60, 62-63, 64-65. En cada caso la redacción de la rúbrica se suma a otras consideraciones que motivaron su inserción por parejas. Por ejemplo, la cuestión del género: es el caso de las coplas de amores dispuestas a modo de respuesta a unas coplas concretas (nn. 52-53 y 64-65). En esos casos la rúbrica emplea el término *respuesta* con el virtuosismo retórico de rimar sus versos *por los mismos consonantes* en ambas parejas de textos. Los temas y tópicos similares, unidos a la necesidad de hacer progresar la historia amorosa, son los motivos por los que Encina acude a esta peculiar disposición binaria y ternaria, disposición que —insisto— refrenda con las rúbricas.

En el *Cancionero* impreso de Encina (96JE) la rúbrica que inicia el poema presenta siempre alguna marca gráfica particular que facilita y aclara el tránsito de un poema a otro. En las primeras coplas de amores Encina calcula cuidadosamente los blancos y las columnas para que el título encabece la página y cubra una línea entera de la página en contraste con la doble columna a la que acude para disponer el texto de las coplas. Es la técnica de rubricación seguida en las coplas *contra los que dizen mal de mugeres* (fol. lxxix r.), el abecedario de amor (fol. lxx r.), *a las damas* (fol. lxx v.), etc⁴⁰⁷. Obviamente no pudo seguir ese procedimiento en todas las composiciones: debido a la irregularidad en la extensión de los textos habría tenido que alterar la ordenación de las coplas, trastocando así su propia configuración del conjunto como cancionero amoroso. De ahí que sólo lo volvemos a encontrar en el *Testamento de amores* (fol. lxxv r.), las coplas *a su amiga porque se desposó* (fol. lxxvii r.), las dirigidas *a su amiga en tiempo de cuaresma* (fol. lxxviii r.), la *Confissión de amores* (fol. lxxix r.) y —ya dentro de las coplas de amores de circunstancias— el *Perqué de amores* (fol. lxxxi v.). En todas las demás coplas de amores el procedimiento que sigue para distinguir el título se limita a

⁴⁰⁷ Véanse los folios correspondientes de la edición facsímil de Cotarelo y Mori: *Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928 (Reimpres. Madrid: Arco Libros, 1989).

sangrar, dentro de su columna correspondiente, el texto de la rúbrica, sin otro adorno tipográfico particular⁴⁰⁸.

A la hora de mostrar la cuidada *dispositio* diseñada por Encina y su voluntad ordenadora he tratado de señalarlas en distintos niveles, siguiendo un recorrido que va del diseño general de su *Cancionero* a la voluntad ordenadora que se advierte en las unidades menores, esos grupos de dos y tres coplas de amores. En ese proceso, como va dicho, las rúbricas cumplen una función importante. He señalado que la ordenación afecta a las secciones del *Cancionero* en un primer nivel, a las coplas de amores en un segundo nivel y, por fin, a pequeños grupos de coplas dentro del cancionero amoroso en miniatura que forma ese conjunto de textos. Pero aún podríamos señalar un cuarto nivel en la estructura misma de muchas composiciones, cuyo número de coplas y versos está cuidadosamente previsto por la mente ordenadora y calculadora de Encina. Sin detenerme ahora en el estudio de la estructura de los poemas en particular, quiero señalar un aspecto en el que adquiere relieve la rubricación: en todos los textos encontramos la rúbrica *Fin* al comienzo de la copla final. De este modo, la rúbrica señala el principio del poema y su final, delimitando así su extensión con toda exactitud, sin margen posible a la confusión.

En esta línea, es preciso señalar el manejo que Encina hace de las rúbricas dentro del texto en uno de los poemas más ambiciosos de las coplas de amores: el *Testamento de amores* (n. 59). Las breves rúbricas que preceden a determinadas coplas cumplen esa función ordenadora del poema de la que hablamos. Tras la rúbrica o título inicial, el primer verso va precedido de la indicación *Introducción*. En efecto, tras cinco coplas introductoras, una nueva rúbrica intertextual da paso al inicio propio del testamento: *Comiença el testamento*. La última copla de este va precedida por la indicación *Fin del testamento*. Terminada esta copla, la rúbrica *Concluye* da paso a las cinco coplas finales⁴⁰⁹. La última de estas —como siempre— va precedida de la indicación *Fin*. Encina recurre a este tipo de rubricación interna para delimitar aún más la estructura de su *Testamento de amores*⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Encina procura que en este segundo caso la rúbrica mantenga líneas blancas por encima y por debajo para mantener la elegancia y claridad que preside toda la composición tipográfica de su *Cancionero*. Pero este principio choca con su interés por ajustar los finales de las coplas a los de las páginas, lo que le lleva a comprimir el espacio en blanco de las rúbricas. En estos casos las rúbricas quedan sin blancos que las remarquen y el conjunto parece más abigarrado (es lo que sucede, por ejemplo, en la composición de los fols. lxxiii r., lxxiii v. y lxxx r).

⁴⁰⁹ Como se ve, se trata de una estructura perfectamente simétrica en su principio y en su final.

⁴¹⁰ Se trata de un recurso que utiliza con frecuencia en otras partes de 96JE, por ejemplo en su poesía religiosa en coplas.

Esta peculiaridad del tratamiento de las rúbricas en el *Testamento* lo señala como una composición distinta de las demás. Pero hay otro aspecto de sumo interés que nos da nueva luz sobre la organización que hace Encina de las coplas de amores. Una lectura atenta del *Testamento* revela que las alusiones a la historia amorosa del amante Encina se concentran o bien al principio, en las cinco coplas que siguen al título *Introducción*, o bien al final, en las cinco que siguen a la rúbrica *Concluye*. En cambio, en el desarrollo propio del *Testamento de amores* (30 coplas, vv. 46-315), prescindiendo ya de preliminares y epílogos, no encontramos alusión alguna al casamiento de ella ni referencias en segunda persona censurando su comportamiento. La conclusión es clara: esos 270 versos son independientes del resto. Muy probablemente Encina aprovechó el *Testamento*, que ya tendría escrito, para insertarlo en este punto de sus coplas de amores con el fin de darle una utilidad dentro de la historia amorosa que quería narrar. Para incluirlo en este lugar y evitar que la inserción resultara tosca o postiza escribiría — además de las rúbricas— las coplas preliminares y las finales, que confieren sentido al *Testamento* dentro de la historia amorosa: describen el momento en el que el amante, despedido por el casamiento de su amiga, se prepara para morir (de amor) y redacta su testamento. De este modo encontramos aquí una huella bastante clara de la reorganización que Encina hizo de una composición —que ya tendría escrita— con el objetivo de configurar el corpus a modo de cancionero amoroso: el poeta se muestra dispuesto a retocar sus textos, por vía de la ampliación, con esa finalidad ordenadora. Este modo de proceder debió de ponerlo en práctica con otros textos de las coplas de amores. Obviamente, hay que postular una relectura final del corpus de coplas de amores, que llevaría consigo la corrección y matización de los títulos correspondientes (así como de algunos textos) para articular y contextualizar correctamente el conjunto de las coplas. Sólo después vendría la edición impresa.

Encontramos algunas diferencias redaccionales entre las rúbricas del interior del cancionero impreso y las que trae la *Tabla de las obras que en este cancionero se contienen*, insertada al principio de 96JE (fol. 2 r.-3 r.). Como es sabido, este tipo de índices sí que solía realizarse a posteriori, compilado ya el cancionero. Ese debió de ser el procedimiento seguido por Encina cuando ya tenía el conjunto perfectamente trabado. Pero llama la atención el hecho de que las rúbricas del interior del impreso son más

completas que las de la tabla y aportan mayor información sobre los poemas⁴¹¹. Podemos verlo seleccionando algunos ejemplos:

Nº	Rúbrica de la tabla	Rúbrica interior
48	<i>Un abc de amores a una dama</i>	<i>Juan del enzina a una dama que le pidió una cartilla para aprender a leer</i>
51	<i>Otras en alabança de su amiga</i>	<i>Juan del enzina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era</i>
59	<i>Testamento de amores</i>	<i>Testamento de amores hecho por Juan del enzina a su amiga porque se quería desposar</i>
63	<i>Confissión de amores a su amiga</i>	<i>Confissión de amores hecha por Juan del enzina a su amiga porque le mandó que ya no la viesse ni la siguiesse ni se llamasse suyo</i>
67	<i>Otras a su amiga aviéndola dexado de seguir</i>	<i>Juan del enzina a su amiga aviéndola dexado mucho tiempo de seguir y tornando a requestalla por tercera persona</i>

En la *Tabla*, como se ve, se abrevia el contenido de la rúbrica por motivos obvios al tratarse de un índice. El lector de las rúbricas de la *Tabla* inicial pierde el tenor literal de la rúbrica enciniana —la que llamo rúbrica interior—, con todas sus consecuencias: no es tan fácil percibir el sentido de la ordenación progresiva diseñada por Encina a partir de las rúbricas que se leen en la *Tabla* inicial. Se pierde ese conjunto de causas, tópicos y explicaciones que aportan el marco poético de la copla de amores correspondiente. La *Confissión de amores* (63), por ejemplo, se reduce en la *Tabla* a su mínima expresión: la rúbrica interior, en cambio, añade información sobre el autor de esa confesión (Encina y no su amiga), la destinataria y el motivo de su imbricación en este punto de su historia amorosa (*porque le mandó que ya no la viesse ni la siguiesse ni se llamasse suyo*). La

⁴¹¹ Esto sugiere que Encina pudo no ser el responsable directo de la redacción de la *Tabla*, sino algún colaborador de entre los cajistas e impresores. O que, al menos, no se preocupó de que coincidieran literalmente las rúbricas de la *Tabla* y las que llamo rúbricas interiores de los mismos poemas.

misma reducción se produce en el caso del *Testamento de amores* y en las coplas nn. 48 y 51. La cuestión no es irrelevante: el que se acerque al *Cancionero* de Encina partiendo de los títulos que ofrece su *Tabla* inicial no acertará a extraer toda la riqueza y variedad de sus rúbricas ni advertirá el particular diseño estructural de su autor. Quizá sea esta una de las razones por las que la crítica no ha insistido en esta particular configuración de las coplas de amores a modo de cancionero amoroso.

2.4. Los acrósticos y las mujeres de Encina

Casas Rigall, en su monumental trabajo sobre la retórica de los poetas cancioneriles, delimita el recurso del *locus a nomine* y define esta figura como “aquellas ocasiones de juego verbal que se fundamentan en un nombre —generalmente propio— y en las diversas posibilidades que su interpretación o desarticulación propician”⁴¹². Sorprende que entre la batería de ejemplos que incluye este estudioso olvide a Encina, cuyos acrósticos de las coplas de amores resultan tan sugerentes⁴¹³. Si estudio aquí este tropo es precisamente porque su empleo en las coplas de amores tiene cierta relevancia a la hora de comprender algunos aspectos de la configuración de este conjunto de textos como cancionero amoroso⁴¹⁴.

Encina ya recurre a este juego verbal en su ingenioso abecedario de amores (n. 48), en el que asigna una cualidad de su amada a cada letra del alfabeto: “La o vuestra honestidad, / la p pena y padecer, / y la q por mi querer / que perdió su libertad” (vv. 65-68). Pero más interesante para nuestro propósito es el recurso específico al acróstico en el que el nombre del amante o de la amada aparece deletreado a partir de la letra inicial de cada copla. En siete coplas de amores Encina emplea este recurso, siguiendo siempre un mismo procedimiento: la letra inicial de coplas contiguas⁴¹⁵. Así podemos descubrir, en efecto, el nombre de la mujer celebrada por el poeta y amante Juan del Encina, esa

⁴¹² Juan Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, p. 164.

⁴¹³ Jones y Lee, en su edición de Encina (Madrid: Castalia, 1975, p. 15) hicieron el primer elenco de los acrósticos de Encina.

⁴¹⁴ Por otro lado, el juego con el nombre de la dama encaja muy bien con la poética de las invenciones como ha sugerido Carla de Nigris en un interesante trabajo en el que recorre el empleo de este recurso en las invenciones de LBI y IICG: “Giochi verbali e nomi di donna nelle *invenciones*”, en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV – XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 281-300, en particular pp. 294-298.

⁴¹⁵ Es el procedimiento que utiliza Jorge Manrique en sus coplas dedicadas a doña Guiomar, su esposa. La rúbrica lo explica claramente: *Otras suyas en que pone el nombre de una dama, y comienza y acaba en las letras primeras de todas las coplas*. Es el n. 5 de la edición de Beltrán: Jorge Manrique: *Poesía*, Barcelona: Crítica, 1993, pp. 61-63.

mujer (*su amiga*) a la que requiebra en las primeras coplas de amores, la misma que luego *se desposó* (n. 60) truncando las expectativas del poeta y que *le mandó que ya no la viesse ni la siguiese ni se llamase suyo* (n. 63), algo que el poeta no pudo cumplir a la vista de ese último poema en el que vuelve a dirigirse *a su amiga aviéndola dexado mucho tiempo de seguir y tornando a requestalla por tercera persona* (n. 67). ¿Conocemos el nombre de *su amiga*? Jones y Lee, siguiendo a Eugenio Asensio⁴¹⁶, se limitan a enumerar los nombres de las mujeres que aparecen en los acrósticos de las poesías de Encina. En concreto, en las coplas de amores encontramos tres nombres de mujer distintos: uno de ellos tiene que ser el de *su amiga*. Hagamos pues la tabla de los acrósticos contenidos en las coplas de amores⁴¹⁷:

Nº	Rúbrica	Acróstico
52	<i>Coplas que embió una señora a uno que mucho quería porque en tiempo de pestilencia huyó quedando ella herida, hechas por Juan del enzina</i>	ENCYNA (6 coplas)
53	<i>Respuesta dél, por los mismos consonantes</i>	ENCYNA (6 coplas)
59	<i>Testamento de amores hecho por Juan del enzina a su amiga porque se quería desposar</i>	YUAN DEL ENCINA (40 coplas)
60	<i>Juan del enzina a su amiga porque se desposó</i>	BARBOLA BARBOLA (14 coplas)
62	<i>Juan del enzina a su amiga en tiempo de cuaresma</i>	BARBOLA JUAN DEL ENCINA (20 coplas)
66	<i>Juan del enzina a una señora de quien se enamoró estando muy apartado de amores y metido en devoción</i>	YSABEL (6 coplas)
68	<i>Juan del enzina en nombre de un galán a su amiga, porque aviendo alcançado lugar para hablalla, él se dio a tan mal recaudo que le hallaron con ella, y turbado se despidió sin aver quexado su mal ni</i>	LEONOR (6 coplas)

⁴¹⁶ *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1957, p. 164.

⁴¹⁷ Acudo como siempre a Dutton para la numeración de las composiciones. Junto al nombre propio que se obtiene al resolver el acróstico incluyo entre paréntesis el número total de coplas de que consta el poema.

Sólo hay un nombre de mujer que se repite, “Bárbola”, que parece ser el de la amiga de Encina. En los tres primeros acrósticos el nombre que aparece es el del propio poeta, cuya presencia obsesiva en las rúbricas ya conocemos. En las otras dos composiciones encontramos dos mujeres distintas; ¿cómo conciliar esta variedad de mujeres con la prerrogativa de la unicidad de la dama cantada, exigida los llamados cancioneros petrarquistas? Una vez más la posición de las coplas dentro del corpus y las rúbricas — así como los mismos textos de las coplas— vienen en nuestro auxilio. En efecto, la composición n. 66 no se dirige a *su amiga*, sino que constituye un paréntesis, como decíamos más arriba, en el itinerario amoroso del poeta. Dentro de la historia amorosa esas coplas se sitúan cuando ella ya le ha rechazado y él ha despedido al dios Amor. Precisamente la rúbrica especifica de modo infalible que se dirige *a una señora* y cuadra con el contexto poético que han trazado las composiciones anteriores: él ha intentado olvidar su fracaso amoroso recurriendo a la vida religiosa, pero recae con otra mujer, de nombre Isabel, que no es *su amiga*⁴¹⁸. Se justifica así la aparición de un nombre femenino distinto del de la protagonista principal, Bárbola. Una vez más encontramos a un Encina vivamente interesado en la correcta ordenación de los poemas, que acude a la rúbrica o al acróstico para deshacer posibles confusiones.

En cuanto a la composición n. 68, plantea problemas de otro orden: la rúbrica sí parece insertar la composición en el itinerario amoroso de Encina, como ya dije, pues la destinataria es *su amiga*. ¿De dónde sale entonces esa nueva mujer que indica el acróstico llamada Leonor? Confieso que no tengo una respuesta definitiva para explicar esta anomalía. Una explicación posible, que no me convence del todo, es que Leonor sea el nombre de ella y Bárbola el apellido. Parece demasiado forzado: sería extraño que el nombre de ella no apareciera hasta la última composición. Este es precisamente otro

⁴¹⁸ Lo subrayamos más atrás. Por eso no hay en las coplas ninguna referencia que pueda asimilar esta nueva relación amorosa (con Isabel) a la historia de Encina y Bárbola. El contenido de las coplas no admite posible confusión con la historia amorosa principal y el poeta tiene mucho cuidado en remarcarlo: “he tornado a recaer / en otro más firme amar” (vv. 9-10). De ahí que en el siguiente poema (n. 67, v. 4) Encina llame a esta pasajera relación amorosa “nueva herida” de amor. Se subraya, por tanto, la nota de la novedad (“otro amar”, “nueva herida”) por no tratarse de su amada “canónica”, Bárbola. Por cierto, hay otro caso de *locus a nomine* con el nombre Isabel en un soneto de Francisco de Terrazas, un petrarquista mexicano —el primero— del XVI, vinculado a la escuela sevillana del canónigo Francisco de Pacheco, Herrera y Juan de la Cueva (véase mi trabajo: “Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 [2003], pp. 5-19; el estudio del soneto sobre el nombre de Isabel, en pp. 6-8).

dato para tener en cuenta: la n. 68 es el último texto de las coplas de amores. En cierto sentido funciona como una introducción a las coplas de circunstancias que siguen a continuación: lo extenso de la rúbrica —frente a la brevedad de las anteriores— nos sitúa en la órbita de una composición de circunstancias pues hace referencia a una típica anécdota circunstancial. Parece lógico, pues, que Encina la colocara al final de las coplas de amores y antes de las composiciones de circunstancias.

Por si fuera poco encontramos el nombre de “Leonor” en otro acróstico de 96JE, en la sección de villancicos. Se trata del villancico dialogado “—Decidme, pues sospirastes, / cavallero que gozáis, / ¿quién es la que más queréis?” (ID 3830, n. 130). Pese a tratarse de un género distinto, presenta relaciones temáticas y estilísticas claras con los villancicos anteriores y posteriores. Desde luego constituye un ciclo amoroso completamente distinto, con el que muy probablemente se relaciona nuestra composición 68. De hecho comparten un mismo motivo temático: la petición del enamorado a la amada de que “remedie” su mal de amor con su correspondencia. Los dos finales tienen unas conexiones que no parecen casuales: la vuelta final del villancico funciona como una réplica exacta en voz femenina a la copla final del n. 68:

Remediarne yo sin vos / por demás es procurallo, / pues entre nosotros dos / yo soy
siervo y vos mi dios, / vos avéis de remediallo; / mi remedio no lo hallo / sino solamente
en veros, / mas temiendo de perderos, / aunque me pena, lo callo (68, vv. 46-54).

—¿Remediar a vuestra pena / si decís penaros yo? / Pues el amor os prendió / él quitará la
cadena; / sabed que ya soy agena, / vos de mí más no curéis, / que mal remedio tenéis
(130, vv. 39-45).

La mención al enorme poder de amor cuadra también con la cosmovisión enciniana reflejada por igual en coplas y villancicos. En cuanto a la petición de que no se acuerde de ella nos resulta también conocida⁴¹⁹. Se trata de motivos muy gratos a Encina que aparecen en otras ocasiones. ¿Cómo explicar que aparezca el nombre de Leonor en el acróstico de la última de las coplas de amores? Es impensable que se trate de un desliz del salmantino. Da la impresión de que Encina aprovechó para las coplas de amores un texto que inicialmente tendría otro destinatario y un contexto cortesano totalmente distinto. Sólo cuando ordenaba definitivamente su cancionero decidiría incluirla entre

⁴¹⁹ Entramos en una interesante cuestión sobre la que volveré más adelante: los puntos de contacto que se dan entre el ciclo de las coplas de amores y el corpus de villancicos y canciones de 96JE.

las coplas de amores —justo antes de dar paso a las coplas de circunstancias— para lo cual bien pudo redactar la rúbrica con el propósito de adecuarla al nuevo marco. El desequilibrio entre la rúbrica y el acróstico quedó como rastro de ese peculiar modo de reordenar sus materiales, un rastro bien sugerente del modo de proceder de Encina a la hora de reorganizar y publicar la edición impresa de su corpus poético⁴²⁰.

En esta línea me parece que en las coplas de amores encontramos otro interesante recurso de *locus a nomine*, en el que vuelve a aparecer un nombre de mujer. Se trata del abecedario de amores (n. 48), donde el poeta hace una inequívoca alusión al nombre de ella: “y es la *h* el suspirar / que siempre, siempre os embío, / la *i* vuestro nombre y mío / indino de se igualar” (vv. 53-56). Que el nombre de Encina (*Iuan* o *Yuan*, según las dos grafías posibles) empiece por *i* no ofrece dudas: una vez más el poeta salmantino se incluye en una composición. Ahora bien, si el de ella empieza también por *i* debe aludir a la Isabel del acróstico de la composición n. 66, y no a Bárbola ni a Leonor. En este sentido, la rúbrica de este número 48 no presenta anomalía alguna: no se cita a su *amiga* sino *a una dama que le pidió una cartilla para aprender a leer*. Por tanto, Isabel tiene que ser la dama que le pidió la cartilla para leer y además —como sabemos por la rúbrica del n. 66— aquella que hizo recaer a Encina en el amor cuando decidió apartarse de Bárbola recurriendo a la devoción. Bajo la inocente referencia a la inicial de ella encontramos el esbozo de una segunda historia amorosa que el propio Encina no quiso continuar, en beneficio de la historia principal, la de sus amores con Bárbola.

Hechas estas precisiones conviene que comentemos algunos otros aspectos de los acrósticos en las coplas de amores. La composición n. 52, junto con su respuesta en la n. 53, tampoco pertenece, como dijimos, a la historia de amor de Encina y Bárbola: en la primera composición habla una mujer quejándose de la partida de su amado. El acróstico se limita a incorporar el nombre de su autor: ENCYNA. Nos queda la duda de si, una vez más, debemos identificar el destinatario de la queja femenina con nuestro autor, algo bastante probable en el caso de Encina. Lo sugiere la respuesta de él (n. 53), que no sólo reproduce *los mismos consonantes* sino que, en un alarde de virtuosismo formal, inicia sus seis coplas por las mismas letras que el poema anterior, formando el mismo acróstico, ENCYNA.

⁴²⁰ De hecho la historia amorosa del amante Encina termina aquí bruscamente: con un extraño último intento por parte de él de acercarse a ella. Resulta un tanto artificial. Por lo demás, ya subrayé más arriba otro rastro (en el *Testamento de amores*) de la reordenación —o mejor, reescritura— de los textos.

Sí que pertenecen al ciclo de Bárbola los tres acrósticos de las composiciones nn. 59, 60 y 62. Debe notarse que se trata de composiciones centrales en su itinerario amoroso: el *Testamento de amores*, la composición *Juan del Encina a su amiga porque se desposó* y las coplas *a su amiga en tiempo de cuaresma*, respectivamente. El acróstico del *Testamento* (YUAN DEL ENCINA) es el único de todos cuyas letras iniciales no abarcan toda la extensión del poema: se corresponden con las trece primeras coplas de las cuarenta de que consta. Todos los demás acrósticos condicionan la extensión de la composición porque limitan su número de coplas a las letras del nombre correspondiente. Esto nos da una idea de la importancia que concedía Encina a este recurso verbal.

La composición n. 60 (*Juan del enzina a su amiga porque se desposó*) consta de catorce coplas, las catorce letras que suma la repetición del nombre de la amada: BÁRBOLA BÁRBOLA. Recordemos que se trata de la composición en que Encina recibe la triste noticia del matrimonio de ella: a lo largo de las coplas le muestra las dificultades de la vida de los casados. Después de recriminar su comportamiento y ponderar el enorme desconcierto del amador, la composición terminaba con un guiño que nos parecía significativo: “mas sé qu’ es cosa muy cierta, / aunque vos estéis cativa, / que podéis hazer que biva / la esperança que está muerta” (vv. 109-112). La boda no es un obstáculo para seguir sirviéndola, le dice Encina. El acróstico, precisamente, es toda una declaración de intenciones a la vista de ese final: el BÁRBOLA BÁRBOLA podría leerse no tanto como un grito desgarrado por su separación sino más bien como un insistente requiebro amoroso a pesar de su nuevo estado. Encina no se limita a incluir el acróstico sin más: juega con las posibilidades funcionales que tiene el acróstico en relación con el devenir de sus amores. Muestra así una extraordinaria pericia en el manejo de los recursos de la agudeza, como vamos viendo, pues no sólo los incorpora a su poesía sino que los dota de nuevas funciones.

Si el acróstico del poema anterior podía leerse como una velada declaración de intenciones, el que se inserta en la composición n. 62 (*Juan del enzina a su amiga en tiempo de cuaresma*) no tiene ningún velo que disfrace las intenciones del poeta. Recordemos que Encina comienza pidiendo a Bárbola que confiese su pecado, pero pronto se desvía hacia una rendida declaración de perseverancia amorosa. Pero no olvidemos que ella es ahora mujer casada, por lo que el acróstico (BÁRBOLA JUAN DEL ENCINA) vuelve a cumplir una función que va más allá de la mera retórica: los dos amantes aparecen separados en la vida por la boda de ella, pero unidos en el

acróstico por los deseos de él⁴²¹. Una vez más Encina aprovecha con maestría las posibilidades del recurso al *locus a nomine*. Si el poder del amor es enorme en la poética enciniana, aún más poderoso es el de la poesía —parece decirnos— como fuerza superadora de los desequilibrios entre vida y amor. Es este un eje temático que recorre todas las coplas de amores, aunque bien podría decirse que recorre buena parte de las composiciones amorosas de nuestra poesía de cancionero.

Como se ve, el estudio de los acrósticos de Encina arroja luz sobre varios puntos. A partir de ahora ya tenemos nombre para la amiga de Encina, Bárbola. Conocemos también otros nombres de damas que aparecen en las coplas de amores de nuestro autor, Isabel y Leonor (con los interrogantes que plantea esta última mujer). Al tiempo, el estudio de los acrósticos nos permite insistir en la calculada *dispositio* de las coplas de amores diseñada por Encina: el acróstico se articula con la rúbrica para configurar un contexto poético muy concreto para los poemas del corpus. Se trata, pues, de un recurso ordenador más de entre los que usa Encina para configurar las coplas de amores con una estructura *in ordine*. Por último, los acrósticos de las coplas de amores nos revelan a un poeta decididamente interesado en extraer las máximas posibilidades que le ofrece la retórica de la agudeza cancioneril⁴²².

2.5. Un cancionero dentro del *Cancionero*

Llegados a este punto parece interesante trazar una visión de conjunto de las coplas de amores para extraer algunas conclusiones y abrir nuevos interrogantes en torno a las referencias literarias de Juan del Encina. En las veintidós composiciones que integran las coplas de amores estudiadas hasta el momento (nn. 47-68) encontramos una ordenación buscada por su autor: las tres primeras (nn. 47-49) funcionan como una introducción a la historia amorosa de Encina y Bárbola. Entre las composiciones 50 y 68 se desarrolla ese itinerario amoroso que se interrumpe en tres ocasiones con alusiones a otros destinatarios marginales en la historia principal:

- nn. 52-53: las coplas de *una señora a uno que mucho quería* con la respuesta de éste *por los memos consonantes*;
- n. 61: las coplas de Encina *a una doncella estando muy malo de los ojos*; y

⁴²¹ Por lo demás, esta fusión de ambos nombre refrenda que Bárbola es el nombre de la amada de Encina.

⁴²² Volveremos sobre este punto más adelante.

- n. 66: las coplas de Encina a una señora de quien se enamoró estando muy apartado de amores y metido en devoción.

Recordemos que, al menos en los dos últimos casos, no es muy exacto hablar de interlocutores marginales en la historia de los amores del enamorado Encina porque su posición en el conjunto no rompe el proyecto ordenador del poeta: tanto la composición n. 61 como la n. 66 ocupan un lugar coherente con el punto concreto por donde transita la historia amorosa principal (los amores Encina-Bárbola), en la medida en que se trata de poemas en los que el amante Encina se dirige a distintas amadas (una de ellas, Isabel) en sendos momentos en los que fracasa su acercamiento a Bárbola.

Hasta el momento, para referirme a este diseño ordenador de Juan del Encina he manejado el concepto de “cancionero” de un modo un tanto intuitivo. Los últimos trabajos de Beltrán nos obligan a hacer puntualizaciones necesarias, como ya hiciera Antonio Prieto y también Fernández Mosquera⁴²³. El análisis de este último aclara las distintas acepciones del término: por un lado, hace referencia a la “recopilación de textos poéticos de varios autores”, la tradición cancioneril de compilaciones colectivas que conocemos bien (Baena, LB1, Hernando del Castillo, etc.). Por otro lado, llamamos “cancionero” al “agrupamiento de la obra de un solo poeta en un único libro”. Esta es la tradición de los cancioneros de autor, estudiados por Beltrán⁴²⁴, menos frecuente en nuestra poesía de cancionero, pero representada modélicamente por los cancioneros de Santillana, Gómez Manrique y Encina⁴²⁵. Siguiendo a Fernández Mosquera existe una tercera tradición, la del cancionero italiano, vinculada —con una serie de importantes matices— al *Canzoniere* de Petrarca; obviamente es la tradición que influirá en nuestros petrarquistas⁴²⁶.

⁴²³ Antonio Prieto: *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid: Cátedra, 1984 (reimpresión de 1991), pp. 32 y ss. Santiago Fernández Mosquera: “«El cancionero»: una estructura dispositiva para la lírica del siglo de oro”, *Bulletin Hispanique*, 97, 2 (1995), pp. 465-492. Véase en particular su epígrafe inicial, “El concepto de cancionero”. Las citas siguientes aparecen en p. 466. Más recientemente Álvaro Alonso también aborda la triple acepción del término en *La poesía italianista*, p. 41-42.

⁴²⁴ “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, refundido y enriquecido con un panorama más abarcador en “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”; deben verse también otros trabajos de Beltrán con esta misma perspectiva: “Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales”, “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”; y más recientemente “Las conexiones intertextuales en los cancioneros: orígenes y funcionalidad”, en Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (eds.): *‘Liber’, ‘Fragmenta’, ‘Libellus’ prima e dopo Petrarca. In ricordo di D’Arco Silvio Avalle*, Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.

⁴²⁵ Me referí con detalle a esta tradición en uno de los epígrafes introductorios.

⁴²⁶ Las investigaciones de Marco Santagata definieron con precisión la estructura *in ordine* del *Canzoniere* de Petrarca a partir de las conexiones intertextuales, temáticas y estilísticas. Véase en

En el caso de las coplas de amores hay una clara voluntad de organizar narrativamente el corpus de composiciones. En ese sentido las coplas que estudio conforman un cancionero amoroso en miniatura, similar a los italianos. Con todo, es preciso hacer un matiz si queremos asignar el adjetivo “petrarquista” al corpus formado por las coplas de amores. Aunque la huella del autor del *Canzoniere* conforma el horizonte de expectativas inevitable, la estructura ordenada definitiva de las *Rime* se estableció a partir de 1501 cuando Bembo descubrió el famoso códice Vaticano Latino 3195, el que recogía el manuscrito último de Petrarca⁴²⁷. Por una sencilla razón de cronología Encina no pudo conocer esta ordenación. Pero también hay que tener presente que pudo conocer otras: existieron disposiciones *in ordine* del *Canzoniere* de Petrarca mucho antes de la última ordenación de Bembo: no eran ordenaciones definitivas ni perfectamente elaboradas, pero sí agrupaciones de los poemas de Petrarca con el rasgo de la narratividad de la historia amorosa dedicada a Laura. De hecho en la segunda mitad del siglo XV no faltan algunos cancioneros italianos configurados *in ordine*, en particular en el entorno de la corte aragonesa, que remiten necesariamente a esas primitivas ordenaciones del *Canzoniere*⁴²⁸. No se puede considerar 1501 la fecha *a quo* para el conocimiento de la estructura ordenada del *Canzoniere*: de ahí que parezca apropiado no considerar a Petrarca el modelo directo para el *Cancionero* enciniano sino aquellos otros poetas italianos petrarquistas del XV.

Con todo, la secuenciación de la historia amorosa no nace con Petrarca: encontramos precedentes en la *Vita nuova* de Dante y en los cancioneros de algunos trovadores provenzales como Guiraut Riquier, en el ámbito peninsular, o Guitone d’Arezzo en Italia⁴²⁹. Weiss llamó la atención con tino sobre la existencia de serias narrativas en grupos de poetas gallego-portugueses⁴³⁰. Más cercano a Juan del Encina es el caso del

particular la sección I de su *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova: Liviana Editrici, 1979, pp. 9-56.

⁴²⁷ Debo a Javier Burguillo, de la Universidad de Salamanca, algunas precisiones sobre este particular.

⁴²⁸ Agradezco al profesor Álvaro Alonso estas finas observaciones. Véase el trabajo de Marco Santagata “La forma canzoniere” en Marco Santagata y Stefano Carrai: *La Lirica Di Corte nell’Italia del Quattrocento*, Milán: FrancoAngeli, 1993, y también su detallada investigación anterior en el fundamental estudio *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, que cito más abajo.

⁴²⁹ Véase a este respecto las consideraciones de Beltrán en “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, pp. 64 y ss., donde postula la existencia de un cancionero similar para Ausiàs March, entre otros poetas del ámbito romance.

⁴³⁰ Analizó con detalle tres cantigas de Joahn Mendiz de Briteyros y resumió el estado de las investigaciones hasta ese momento en el caso de los restantes poetas gallego-portugueses; Julian Weiss: “Lyric Sequences in the *Cantigas d’amigo*”, *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), LXV (1988), pp. 21-37. A menudo, los responsables de tales ordenaciones no eran los propios autores sino los compiladores de las colecciones de poesía.

Marqués de Santillana, en cuyo manuscrito principal (SA8) hay rastros —como sabemos desde el estudio de López Nieto— de una ordenación concreta debida a la mano de don Íñigo⁴³¹.

Sin embargo, la ordenación que se daba en estos precedentes no petrarquescos no obedece a la secuenciación de la historia amorosa, sino al mantenimiento del criterio cronológico de composición como patrón para ordenar los poemas en los cancioneros de autor. Precisamente y siguiendo el razonamiento de Beltran, con la ordenación planeada para 96JE, Encina innovó en un aspecto esencial⁴³²:

sacrificó por completo la organización cronológica, que suele presidir las formas más simples de los cancioneros de autor, en beneficio de criterios socio-literarios, que imponían una determinada sucesión de los géneros poéticos.

Parece claro que Encina modificó el molde en la ordenación de su *Cancionero* de 1496. La cuestión es: ¿innovó también en la ordenación de una de sus secciones, las coplas de amores? Tal innovación no provendría de modificar el criterio cronológico de composición sino de organizar una estructura de cancionero amoroso, al modo de Petrarca⁴³³. Lo que parece fuera de duda es que en la poesía cancioneril anterior no hay indicios de un experimento literario de ese calibre: con sus coplas de amores Encina innovó buscando la secuenciación de su historia amorosa y manteniendo en toda ella el criterio de la unicidad de la amada, a la que puso nombre en los acrósticos⁴³⁴. La tradición de la que partió, ya que no parece situarse en el ámbito peninsular, deberíamos de buscarla —en mi opinión— entre ese grupo de petrarquistas italianos del siglo XV,

⁴³¹ Juan Carlos López Nieto: “Sobre la ordenación de SA8 (Ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca) y la secuencia temporal de algunas obras del Marqués de Santillana”, *Anuario Medieval*, III (1992), pp. 158-178. También don Rafael Lapesa señaló una calculada estructura narrativa para una sección concreta del cancionero de don Íñigo, las serranillas: “Las serranillas del marqués de Santillana”, en *El comentario de textos. La poesía medieval*, IV, Madrid: Alhambra, 1983, pp. 243-276.

⁴³² Beltran: “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor” (1998), p. 86. En su trabajo muestra el peso de la tradición de la ordenación cronológica de los poemas en un cancionero de autor, una tradición que rompe Encina.

⁴³³ No he encontrado datos internos que permitan abordar la cronología de la composición de las coplas de amores. Sin embargo, sí que he señalado indicios de reordenación de sus materiales para adaptar las coplas a la historia de los amores entre Bárbola y Encina (la rubricación es uno de ellos; también el caso del *Testamento de amores*).

⁴³⁴ Sobre todo esto, remito otra vez a mi trabajo “Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”, ponencia leída en el XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Cáceres, 25-29 septiembre de 2007), en prensa.

que leyeron un *Canzoniere* ordenado y lo imitaron en su obra poética mucho antes de la entrada del nuevo siglo⁴³⁵.

Pienso, por ejemplo, en dos interesantes poetas napolitanos del segundo *Quattrocento* como Giovanni Aloisio (ca. 1440-1519) o Joan Francesco Caracciolo (ca. 1435- ca. 1500). El ejemplar estudio biográfico y literario de ambos que realizó Santagata⁴³⁶ muestra a las claras a dos poetas petrarquistas que se preocupan por compilar y ordenar sus respectivos cancioneros. El cancionero de Aloisio, *Il Naufragio*, dividido en cuatro libros, ya estaba compilado en torno a 1470 y presenta una ordenación narrativa evidente en el relato de su amor por Carina, su amada⁴³⁷; un acontecimiento central marca este cancionero hasta el punto de brindarle el título: la muerte de Carina⁴³⁸. El cancionero de Caracciolo, a diferencia del de su amigo Aloisio, sí fue impreso (1506); la última noticia que tenemos de Caracciolo data de 1498, por lo que debió de morir entre ambas fechas. Las primeras versiones de su *canzoniere* datarían, según Santagata, de la década 1460-70 y la versión definitiva se compiló probablemente en el primer semestre de 1495. El suyo es un cancionero descomunal (475 composiciones), pero a pesar del enorme volumen de textos, Caracciolo se encarga de organizar su cancionero a partir de grupos de textos y secciones⁴³⁹. La completa descripción de estas secciones y grupos que realiza Santagata muestra, entre otras cosas, un cuidadoso diseño narrativo del conjunto y un intencionado manejo de las rúbricas

⁴³⁵ Cada vez son menores los recelos (bien patentes hasta hace bien poco) a señalar la influencia real del Petrarca lírico en nuestra poesía cuatrocentista; después del trabajo de Jane Whetnall es algo que está definitivamente fuera de duda: “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”, *Cancionero general*, 4 (2006), pp. 81-108. En esta línea ha trabajado también Álvaro Alonso.

⁴³⁶ Marco Santagata: *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*. Padova: Antenore, 1979.

⁴³⁷ El séptimo soneto del *Naufragio* revela en el acróstico de sus catorce versos el nombre y el apellido de Carina: Carina Misallia (Santagata: *La lirica aragonese*, p. 3). Dos rasgos que hemos visto en Encina: uso de acrósticos para el nombre de la amada y biografismo (Misallia es el apellido real de esa dama de la corte; Encina no llega a tanto con Bárbola).

⁴³⁸ De hecho en el manuscrito de Aloisio (ms. 3220 de la Biblioteca Nacional de Viena) hay una quinta sección con otros poemas del napolitano. El primero de ellos muestra, ya en el título, el criterio narrativo que preside la ordenación de sus poemas: *Comincia el primo sonecto poi la dolorosa morte de la soa donna* dice la rúbrica. Hasta en las composiciones no amorosas —las de esa quinta sección— busca Aloisio la ordenación adecuada: “Ciò che distingue l’ Aloisio dagli altri due poeti [De Jennaro y Rustico], è proprio il tentativo di integrare, attraverso un sapiente dosaggio di parallelismi strutturali, i testi non amorosi in un insieme unitario” (Santagata, *La lirica aragonese*, p. 182). En pp. 181-199 analiza Santagata, a partir de numerosos textos del napolitano, la ordenación de sus versos; por cierto que las generosas rúbricas que incorpora se sitúan también al servicio de esa voluntad ordenadora, algo similar al proceder de Encina.

⁴³⁹ Una de las secciones, por ejemplo, consta de 44 textos: “la ‘narrazione’ riprende col sonetto CCXX, il quale inaugura una ‘sequenza’ che inizia con la partenza dell’amata da Napoli e si chiude con il suo ritorno al sonetto CCLXIII” (Santagata: *La lirica aragonese*, p. 63).

para organizar progresivamente los textos⁴⁴⁰. En el entorno de otros poetas napolitanos contemporáneos de Caracciolo y Aloisio (y amigos suyos) la configuración *in ordine* de su propio cancionero amoroso era un hecho bastante frecuente (Galeota, De Jennaro, Rustico Romano, etc.).

Siguiendo esta línea argumentativa, el propio Alonso, buen conocedor de las tradiciones cancioneriles castellana e italiana, sugirió recientemente que la misma ordenación general de los textos contenidos en 96JE recuerda la *dispositio* de algunos cancioneros italianos cuatrocentistas: en ellos, como sucede en el del salmantino, las églogas pastoriles (y, por tanto, los materiales teatrales) aparecen ubicadas casi siempre en la posición final de la compilación. La aseveración se aplica no tanto a la configuración de una sección concreta como la de coplas de amores sino al nivel macrotextual: tal ordenación de los textos forma parte del diseño general del *Cancionero* de 1496, como prueba a las claras la mera observación de la *Tabla inicial*⁴⁴¹.

Fernández Mosquera, después de estudiar la cuestión de la recepción del *Canzoniere* en el siglo XVI y de contrastar las posturas de la crítica última concluye⁴⁴²:

Si queremos ver un cancionero petrarquista tal y como parecieron verlos quienes lo construyeron, deberíamos buscar en el texto una historia de un solo amor, con cierta cronología interna (y no externa, aunque pueda existir) que tiene un hilo discursivo y en el que está muy presente la voz poética del *yo* del poeta y el referente de una amada.

Quizá sea una definición un tanto conciliadora, pero lo cierto es que, volviendo a las coplas de amores, estos criterios aparecen punto por punto en este particular cancionero amoroso del poeta salmantino⁴⁴³. Es verdad que no encontramos en las coplas de amores otros rasgos secundarios característicos de la estructura de lo que llamamos cancionero petrarquista, como la variación de formas métricas o la presencia de un

⁴⁴⁰ Véase en particular las pp. 202-242 del documentado libro de Santagata para una completa descripción de todos estos aspectos (conexiones intertextuales, rúbricas, secciones por temas, etc) en el cancionero de Caracciolo.

⁴⁴¹ Alonso hizo esta observación durante su ponencia “El teatro en la época de los Reyes Católicos”, leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya).

⁴⁴² S. Fernández Mosquera: “«El cancionero»: una estructura dispositiva para la lírica del siglo de oro”, p. 495.

⁴⁴³ En cualquier caso, la cuestión relevante no es la de si podemos adjudicarle o no el adjetivo “petrarquista” (algo poco atinado, de acuerdo con J. Burguillo: “Notas para una revisión del concepto de cancionero petrarquista”) sino la de la originalidad del salmantino en el diseño y ordenación de las coplas de amores y la posible conexión italiana que sugiere tal novedad.

poema inicial que resuma la historia amorosa (la tradición del soneto prólogo) o de composiciones a los aniversarios. Lo cierto es que el molde retórico y poético de la copla de amor, con la rigidez que impone la sucesión de estrofas, no favorece tales variaciones: el peso de la tradición cancioneril es todavía muy fuerte. Con todo, no parece excesivo, a tenor de lo dicho, afirmar que las coplas de amores conforman un pequeño cancionero amoroso o, si queremos, una agupación de textos en los que las conexiones intertextuales y el diseño global del conjunto permiten hablar a las claras de serie articulada y ordenada de textos⁴⁴⁴.

El primer acercamiento de la crítica, antes de los trabajos de Beltrán, a la cuestión del orden de las coplas de amores lo realizó Ignacio Navarrete⁴⁴⁵. Fue el primero en advertir ciertos puntos de contacto entre unas coplas de amores y otras; sin embargo, su insistencia en la lectura burlesca de las coplas de amores y el enfrentamiento —a mi modo de ver un tanto artificial— que encuentra entre lo que llama “the female perspective” y “the male ego” fuerzan interpretaciones dudosas de algunas composiciones. Junto a esto, no aborda la cuestión de las rúbricas y los acrósticos⁴⁴⁶, tan importante a la hora de delimitar la voluntad ordenadora de Encina y da excesiva importancia a la cuestión de la supuesta condición de converso de Encina, a la zaga de las tesis de Rambaldo⁴⁴⁷. En cualquier caso Navarrete fue el primero en llamar la atención sobre la peculiar *dispositio* de las coplas de amores encinianas, una llamada que apenas recibió ecos en forma de investigaciones posteriores.

2.6. Las coplas de amores y las canciones de amor

⁴⁴⁴ Sobre el ámbito panrománico —y no exclusivamente italianista— de este recurso a las conexiones intertextuales, véase V. Beltrán: “Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad”. Recordemos que Beltrán incide particularmente en los cancioneros manuscritos y en el criterio cronológico para compilar los poemas, dos aspectos que distancian el fenómeno de las conexiones intertextuales de la práctica de Encina.

⁴⁴⁵ “The Order of the Poems in Encina’s 1496 *Cancionero*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXII (1995), pp. 147-163.

⁴⁴⁶ Por ejemplo, Navarrete entiende la composición n. 66 dirigida a su amada, pero en tercera persona: “the variety of implied perspectives is further complicated in the following poem, from Juan del Encina to his girlfriend, but written in the third person” (“The Order of the Poems in Encina’s 1496 *Cancionero*”, p. 156). Para explicar la anomalía (un extraño poema a su amada en tercera persona) no parece justificado hablar de variedad de perspectivas: el acróstico —ISABEL— apunta más bien, como dijimos, a una destinataria distinta de su amada.

⁴⁴⁷ Rambaldo estudia la obra enciniana desde la hipótesis de una supuesta problemática social derivada de su condición de converso (*El Cancionero de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario*, Santa Fé: Castellví, 1972). Aunque no faltan algunas observaciones interesantes, es grande el número de dudas y reparos que suscita ahora la lectura de estas tesis.

El contenido de las coplas de amores no es independiente de otras secciones líricas de 96JE. De hecho encontramos algunos puntos de contacto con secciones como la de las canciones (nn. 88-105), que Encina ubicó a continuación de las diez glosas de canciones y motes ajenos (nn. 77-87). En concreto, la sección de las canciones presenta en su organización interna algunos rasgos similares a los que he sugerido para las coplas de amores. Una vez más ha sido Beltran el que ha indagado en esta cuestión: advirtió que en las diecisiete composiciones que integran la sección de las canciones aparecen interesantes conexiones estilísticas y frecuentes calcos léxicos entre unas canciones y otras⁴⁴⁸; de ahí que llamara la atención sobre este “tejido de referencias conceptuales” o “malla de repeticiones” que configuran —la expresión es suya— un “cancionero en miniatura”. El mismo estudioso, aunque sólo analiza la sección de las canciones, deja sentado el principio básico que rige para la ordenación de 96JE⁴⁴⁹:

Parece como si la organización de cada sección se hubiera basado en criterios de coherencia interna, de tipo temático o, incluso, por ecos entre los poemas que los componen. Este factor es muy visible en los folios lxxvii r.-lxxx r. (en el seno de la sección dedicada a las coplas de amores) y lxxxviii-lxxxix (romances y canciones con desfechas) así como en parte de la sección de villancicos (ff. xcv r.- xcvj r.)

Mi propósito no ha sido otro que abundar en la sugerencia de Beltran en lo tocante a las coplas de amores, ampliando —eso sí— la extensión en folios que les concede el estudioso catalán pues, en mi opinión, el cancionero amoroso conformado por las coplas de amores —con su historia amorosa, sus conexiones estilísticas, sus rúbricas y acrósticos— va más allá de los folios lxxvii r.-lxxx r. mencionados. En concreto, como he dicho, el cancionero amoroso enciniano se extiende desde el folio lxix r. (las coplas *contra los que dizen mal de mugeres*) hasta el lxxx v., donde comienzan las coplas de amores de circunstancias. Junto a esto, las coplas de amores presentan una caudal de rasgos formales mucho más rico que las canciones en orden a su consideración como cancionero amoroso: en las coplas sí que existe una clara secuencialidad narrativa de la historia amorosa entre Encina y Bárbola y no sólo indicios (pensemos en las múltiples y acusadas conexiones y alusiones internas); y no faltan “ayudas” del propio Encina en

⁴⁴⁸ En su artículo, ya citado “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”. Véase su análisis de las canciones, con algunas conclusiones importantes, en pp. 90-94. Las siguientes expresiones tuyas las tomo de pp. 90 y 91. Vuelvo más adelante sobre esta cuestión, en mis páginas dedicadas a las canciones encinianas (capítulo V, 2.2).

⁴⁴⁹ “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, p. 90.

forma de acrósticos y rúbricas que no aparecen en las canciones, mucho más breves que las coplas⁴⁵⁰. En este sentido, sobra decir que la mayor libertad compositiva que permite el género de la copla (es uno de los llamados géneros de forma libre) favorece la posibilidad de abundar en precisiones sobre la historia amorosa, frente a la necesaria brevedad y esquematismo de la canción. Encina supo aprovechar esa mayor extensión del molde retórico de la copla para facilitar la comprensión de las suyas como cancionero amoroso. Si admitimos, con Beltrán, que las canciones nos muestran un cancionero en miniatura, no parece que haya tal miniatura en las coplas de amores.

Las conexiones temáticas y estilísticas que se advierten entre las canciones encinianas pueden ser espigadas, a su vez, en relación a las coplas de amores. Sin ánimo de hacer un rastreo exhaustivo sí que podemos señalar algunas. Que encontremos paralelismos no tiene nada de particular: resulta esperable que un poeta recurra a imágenes, tópicos y expresiones constantes —o, al menos, frecuentes— en su obra poética⁴⁵¹; son precisamente rasgos que configuran su propio estilo. La canción n. 93, por ejemplo, nos presenta un motivo frecuente en Encina, las dificultades del amante para comunicar sus sentimientos a la amada, con insistencia en el callar del enamorado⁴⁵²:

Yo no sé cómo encubriros / lo que siempre os he callado, / pues de muy *apassionado* /
fuerça me fuerça deciros / mis *tormentos* y *sospiros*, / mi *dolor* y mi *cuidado*.

He callado padeciendo / con tanta fe desque os vi / que por vos no sé de mí, / tales
passiones sufriendo / que sin vos bivo muriendo / y sin mí que me vencí. (vv. 1-12)

El motivo es frecuente en Encina y lo encontramos en las coplas de amores; pero la formulación que le da la copla inicial del n. 57 es muy similar al estribillo de esta canción n. 93:

No puedo callar, cuitado, / el mal que no sé deziros, / los *dolores* y *sospiros* / de ser
vuestro enamorado, / las *passiones* y el *cuidado*, / la tristura y el *tormento* (vv. 1-6).

⁴⁵⁰ Propiamente lo que hace Beltrán es espigar conexiones léxicas y temáticas entre unos poemas y otros, pero no hay en las canciones otros elementos adicionales que permitan su identificación como cancionero amoroso. Me refiero a elementos como la presencia de una sola amada (su nombre, incluso), rúbricas explicativas, detalles sobre el itinerario amoroso de los amantes, etc. Nada de esto encontramos en las canciones y sí en las coplas de amores.

⁴⁵¹ Y resulta aún más esperable en el caso de los poetas cancioneriles de finales de siglo, cuyas poesías suelen concentrar un caudal relativamente reducido de tópicos, temas y vocabulario amoroso, siempre a la búsqueda de la agudeza retórica y la concentración estilística.

⁴⁵² Señalo en cursiva algunos elementos significativos de los siguientes textos.

La estructura sintáctica de los dos versos iniciales es idéntica: negación (en primera persona) en el primer verso y oración de relativo en el segundo, para pasar a una enumeración en la que se repiten, con distinto orden, los mismos cuatro elementos que en el estribillo de la canción: tormentos, suspiros, dolor y cuidado. Los calcos léxicos parecen claros. Es el motivo de la imposibilidad de expresar los sentimientos, que frecuentemente es la causa del desconcierto en el ánimo del poeta, como veíamos en la copla n. 50: “No sé qué modo me siga / ni sé, triste, qué me diga / ni sé cuál es lo mejor; (vv. 12-14)”; y más adelante, en otra secuencia: “Procuro mucho por vella, / por contarle mi querella / dos mil vezes la rodeo; / mas después, delante della, / tal me veo / que callo el *mal* que posseo” (vv. 34-39). Exactamente a ese motivo —el del callar atormentado— alude la canción n. 98, que transcribo íntegra:

Con la muy crecida fe / he cobrado tan gran miedo / *que mi mal dezir no sé / a quien callar no lo puedo*. // No puedo triste callar, / porque mi mal siempre crece; / no sé cómo lo contar, / porqu’el favor me fallece. / Y no sé razón por qué / tan sin favor yo me quedo, / *que mi mal dezir no sé / a quien callar no lo puedo*.

Retóricamente se maneja un procedimiento similar: se articulan varios argumentos lógicos que llevan al desconcierto por la imposibilidad de transmitir ese “mal” que arraiga en el poeta, como insisten los dos versos del *rétronx*. Se repite el procedimiento de la perífrasis de la oración de relativo esta vez para referirse a ella (“a quien callar no lo puedo”); y también se repite la anáfora de partículas negativas (“no sé... no sé”) que retrata, al igual que en los versos de la copla 50, el desconcierto en el alma del enamorado. No falta tampoco el adjetivo “triste” unido a la partícula negativa: “no sé triste”, o “no puedo triste”, frequentísimo en Encina⁴⁵³.

Las conexiones estilísticas y temáticas, por tanto, van más allá de las fronteras de las secciones de 96JE y los ejemplos podrían multiplicarse. No extraña, por ejemplo, que Encina glose una canción (estamos en otra sección del *Cancionero*, inserta entre las coplas y las canciones) cuyo *rétronx* diga: “nunca biva / si mi mal deziros oso” (*Glosa de una canción que dize “De vos y de mí quexoso”*, n. 78). El comienzo de esa glosa

⁴⁵³ No es casualidad que las dos veces que el nombre Juan del Encina aparece en el cuerpo de las coplas de amores —no en las rúbricas— sea precedido del adjetivo “triste” (n. 60, v. 51 y n. 67, v. 21). Encina asume el rol del enamorado cortesano.

nos vuelve a enviar a esa maraña de motivos comunes, calcos léxicos y conexiones estilísticas:

No sé qué vida bivar / con amor tan peligroso, / que en las fuerças⁴⁵⁴ del morir / me dexa
por os servir / *de vos y de mí quexoso*.

Quexo de quexas dos, / que tenéis mi fe cativa, / por quereros como a Dios / me quexo de
mí por vos, / *de vos porque sois esquivia*.

No sé remedio pedir / por do muerte no reciba, / ni sé mis males deciros, / pues que no
queréis serviros / *de mí porque nunca biva* (vv. 1-15).

He escogido esta glosa porque presenta otro motivo que recorre varios géneros literarios en la obra poética de Encina: la reelaboración del célebre mote “*Sin Dios y sin vos, y mí*” que ya glosó Jorge Manrique. La dialéctica “vos/mí” es constante en los versos octosilábicos de Encina: la advertimos en esta glosa, pero también la hemos leído en la canción n. 93 citada más arriba (recordemos: “que sin vos bivo muriendo / y sin mí que me vencí”, vv. 11-12). Por su parte aparece también en las coplas de amores, integradas en el itinerario amoroso del amante Encina; por ejemplo en la composición n. 55: “Yo, sin mí, con vos, sin vos, / por veros, que no deviera, / mal conmigo, mal con Dios: / si mal me va con los dos, / más con vos hasta que muera” (vv. 41-45). Encina dialoga con la tradición precedente y recurre a un mismo motivo a lo largo de su obra lírica, ya sea en las coplas de amores, en las canciones o en las glosas. De hecho, vuelve a aparecer en un cuarto género cultivado por el poeta salmantino, el de las glosas de motes. El mote elegido para glosar ya nos resulta familiar: *No sé ni puedo ni quiero*, y en el final de la breve glosa leemos: “Y con todo mi penar, / vos sois mi bien verdadero, / vos me podéis remediar, / yo sin vos de mí gozar / *no sé ni puedo ni quiero*”. Vuelve a aparecer una comunidad de motivos retóricos y estilísticos que encontramos en los poemas anteriores: la estructura anafórica “no... ni... ni”, la alusión al remediar de amor, la dialéctica vos/mí, aspectos todos en los que late la huella de Don Jorge Manrique⁴⁵⁵.

Hay que tener presente que la poesía cancioneril de la época de los Reyes Católicos ha evolucionado bastante: el vocabulario se concentra en un conjunto de términos que son exprimidos con extremada habilidad retórica. Ese proceso de concentración a la

⁴⁵⁴ Creo que la lectura correcta debería ser “puertas”, que hace mejor sentido. Sin embargo el incunable lee claramente “fuerças” (fol. lxxxiv r).

⁴⁵⁵ Véase, dentro de este capítulo, la tradición literaria de este mote (4.3).

búsqueda de la agudeza, estudiado en las distintas generaciones de poetas de cancionero por Beltran y Casas Rigall⁴⁵⁶, explica que un poeta como Encina vuelva constantemente a un mismo grupo de metáforas, motivos y recursos retóricos, como estamos viendo. Junto a esto, el hecho de que Encina esté configurando un cancionero amoroso en las distintas secciones de 96JE justifica que esas conexiones estilísticas entre unos poemas y otros lleguen al extremo de constituir calcos léxicos con mínimas variantes. Por otro lado, su propio estilo le lleva a volver una y otra vez, a lo largo de la obra lírica contenida en 96JE, a esa comunidad de motivos que recorren las coplas de amores, las glosas de motes o las canciones.

Dejo para más adelante un acercamiento más detallado al estilo y la retórica de Encina. Con esta breve cala en algunos textos líricos encinianos pretendía algo más modesto: señalar los puntos de contacto existentes entre distintas secciones de 96JE. El *Cancionero* de Encina, con toda su riqueza y variedad métrica, sigue en la organización de las distintas secciones un criterio genérico básico al que quiere acogerse el salmantino: coplas, canciones, motes, glosas y villancicos no se salen de las secciones que el poeta les asigna. Pero esa distribución no evita que unos poemas dialoguen con otros, al menos en dos niveles:

- dentro de cada sección: se forma un cancionero amoroso como el que integran las coplas de amores o —en otro nivel— las canciones de amor;
- en el conjunto de 96JE: los poemas repiten motivos y recursos del gusto de Encina, que configura así su propio estilo.

3. LAS COPLAS DE AMORES DE CIRCUNSTANCIAS: NN. 69-76

Tras las veintidós coplas que integran la historia de los amores ya conocida (nn. 47-68) encontramos otras ocho composiciones que se agrupan al final de la sección de las coplas de amores (nn. 69-76). Atendiendo a la certera caracterización que hace Alonso de este subgénero cancioneril, no hay duda de que se trata de poesía amorosa de circunstancias⁴⁵⁷. Se trata de textos que parten de una anécdota o suceso amoroso, que

⁴⁵⁶ V. Beltran: *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988 y J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*.

⁴⁵⁷ El libro de Alonso (*Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*) constituye un recorrido detallado por los tópicos, temas y recursos literarios de la poesía amorosa de circunstancias cultivada por nuestros poetas cancioneriles a partir de finales del XV y durante

suelen recoger en la rúbrica. Están presididos por un tono frecuentemente lúdico o humorístico, lindando con lo sarcástico y burlesco. Son composiciones que no se centran en la reflexión sobre la pasión amorosa, sus causas, sus consecuencias y todo ese entramado de tópicos que inunda la poesía de cancionero: se separan de este universo porque no analizan el amor sino que cuentan anécdotas amorosas concretas, no lamentan o critican a la amada sino que narran sucesos de la vida real, del día a día de la relación amorosa: cruces de regalos, alusiones a los gustos o aficiones de ambos (costumbres, trajes, etc.), acontecimientos concretos (enfermedades, galanteos), etc. Obviamente no fue Encina el primer poeta amoroso de circunstancias de nuestro cancionero del XV. Este tipo de composiciones ya se cultivaron antes siguiendo un esquema heredado de los poetas galantes provenzales. Pero, debido a la más que probable influencia recibida de Italia, la poesía amorosa de circunstancias mudó algunos de los condicionantes del género en un proceso que puede advertirse a partir de los textos de circunstancias del *Cancionero General*. La poesía de circunstancias recogida en la recopilación de Hernando del Castillo, como ha puesto de manifiesto Álvaro Alonso, presenta una renovadora influencia italiana vinculada a lo que se ha dado en llamar petrarquismo cortesano o jugueteón, aquel que insiste —contra la doctrina de Bembo— en el juego ingenioso, anecdótico y pintoresco⁴⁵⁸.

Lo sorprendente es que en las ocho composiciones encinianas encontramos algunos elementos novedosos que adelantan las innovaciones del *Cancionero General*; con más precisión, vale decir que las poesías de circunstancias de Encina, por sus temas, rúbricas y estilo, parecen relacionarse con una cierta influencia de Italia, perceptible igualmente en algunos poetas del *Cancionero General*. En el *Cancionero* de Juan del Encina encontramos los planteamientos renovadores del subgénero de la poesía amorosa de circunstancias en 1496, es decir, quince años antes de que advirtamos ese mismo proceso en algunos poetas del *Cancionero General*. Una vez más nos topamos con un

la centuria siguiente; sus observaciones son indispensables para valorar, por comparación, los textos de Encina. Es cierto que, propiamente, los textos de Encina quedan fuera del análisis de Alonso, quien sitúa el punto de partida (*a quo*) de su investigación en el *Cancionero General* (1511), pero no faltan importantes consideraciones sobre textos anteriores. Cubre así una de las lagunas más importantes de la bibliografía sobre la lírica cancioneril, a caballo entre los dos siglos, al tiempo que abre nuevos horizontes de investigación en lo que se refiere a las conexiones entre poetas cancioneriles del XV y petrarquistas del XVI, con la influencia italiana de telón de fondo.

⁴⁵⁸ Siguiendo el razonamiento de Alonso, esta influencia (la de petrarquistas como Serafino Aquilano, Antonio Tebaldeo o los citados Aloisio y Caracciolo) se advierte en autores castellanos como Garci Sánchez de Badajoz o Juan Fernández de Heredia. Los poemas centrados en el regalo a la dama, a las devociones de ella o a otras costumbres y prácticas cortesanas así lo sugieren. Remito una vez más a este trabajo (en particular, pp. 7-37). Para el caso de Encina doy más detalles en los epígrafes siguientes.

Encina enormemente original, un poeta que hunde sus raíces en la tradición precedente al tiempo que anuncia desarrollos posteriores.

Antes de entrar en el análisis literario de estos textos parece apropiado transcribir las rúbricas de estas ocho composiciones encinianas y facilitar la numeración de Dutton⁴⁵⁹:

ID	nº	Rúbrica
4466	69	<i>Juan del enzina a una señora que le preguntó qué haría para recordar, que dormía tanto que en toda la noche no recordava</i>
4467	70	<i>Juan del enzina en nombre de una dueña a su marido porque siendo ya viejo tenía amores con una criada suya</i>
4468	71	<i>Perqué de amores hecho por Juan del enzina requestando a una gentil muger</i>
4469	72	<i>Justa de amores hecha por Juan del enzina a una donzella que mucho le penava, la qual de su pena quiso dolerse</i>
4470	73	<i>Juan del enzina a una señora que le dio un regoxo de pan</i>
4471	74	<i>Juan del enzina a tres gentiles mugeres, la una dueña, la otra beata y la otra donzella, porque yendo con dos compañeros le pidieron colación, y él, por burlar, embióles un cuarto de carnero con estas coplas, mostrándoles cómo lo guisassen y dándoles a conocer a cuál dellas desseava servir cada uno dellos</i>
4472	75	<i>Juan del enzina a una señora que le dio un manojo de alhelíes blancos y morados con otras flores que se llaman maravillas, andándose espaciando por el campo</i>
4473	76	<i>Juan del enzina a una señora que le pidió un gallo para correr en su nombre y él se lo embió con estas coplas</i>

3.1. Ordenación y lugar en el corpus

Conviene atender en primer lugar a la cuestión del orden y la estructura de las composiciones, aspecto siempre presente en Encina. La diferencia clara entre las coplas de circunstancias y el resto de las coplas de amores de esta sección de 96JE tiene que ver precisamente con su articulación como grupo: mientras que las coplas de amores formaban un cancionero amoroso unitario y articulado, las coplas de amores de

⁴⁵⁹ Los ocho textos pueden encontrarse en la edición de Pérez Priego (pp. 616-637), por la que realizo las citas textuales.

circunstancias no presentan esta trabazón interna de unas composiciones con otras⁴⁶⁰. No pueden ser consideradas en puridad un cancionero. Al situarlas al final, Encina renunció a integrarlas en el itinerario amoroso de la historia de sus amores con Bárbola: respondían a unos patrones distintos, aun cuando no falten algunos puntos de contacto con las coplas de amores que las preceden. Esto constituye una prueba más de que el poeta salmantino era muy consciente de la delimitación genérica de los textos que escribía: la distinción coplas de amores / coplas de circunstancias, que pudiera despertar algún recelo para el estudioso de 96JE, existía claramente en la mente creadora de Encina, como prueba el hecho evidente de que ubicara las ocho composiciones de circunstancias al final de la sección de temática amorosa en coplas.

No hay, pues, rastros de cancionero amoroso en las coplas de circunstancias. Pero, como siempre en Encina, esto no quiere decir que los ocho textos se ordenen arbitrariamente. Nuestro poeta nunca descuida este aspecto de su *Cancionero* y lo hemos visto (lo seguiremos viendo) constantemente. Aunque se trate tan sólo de ocho textos les busca una ordenación adecuada atendiendo a criterios bien definidos. En concreto, las cuatro primeras composiciones (nn. 69-72) parecen organizarse por parejas. En los dos primeros prevalece el criterio de la extensión (ambos tienen 54 versos) así como la situación poética descrita por la rúbrica: a la vista de ésta ambos poemas constituyen sendas anécdotas de amores en las que la ironía y un punto de humor son claves poéticas evidentes a la hora de abordar su estudio. En cuanto al *Perqué* y la *Justa de amores*, el propio tenor literal de la rúbrica justifica su ordenación contigua: en ambos casos el epígrafe parece remitir a supuestos subgéneros poéticos codificados como tales por medio de la inequívoca secuencia “de amores”: *Perqué de amores hecho por Juan del enzina* y *Justa de amores hecha por Juan del enzina*. En las dos rúbricas lo que sigue a la mención del subgénero y el autor es la circunstancia del poema y su destinatario⁴⁶¹. Los otros cuatro poemas de circunstancias —los últimos de

⁴⁶⁰ Una sencilla mirada al contenido de las ocho rúbricas ya nos lo hace ver. Las rúbricas, que tanta importancia tenían a la hora de determinar la peculiar ordenación a modo de cancionero amoroso de las coplas de amores, no cumplen esa función para las coplas de circunstancias (aunque sí cobran otras funcionalidades, como veremos). Además, ninguna de ellas hace referencia a *su amiga*, como sucedía en las de las coplas de amores, pues encontramos otras destinatarias: “una señora”, “una donzella”, “gentiles mugeres”, etc.

⁴⁶¹ Este modo de proceder en la redacción de las rúbricas es una constante en las ocho coplas de circunstancias. Siempre aparecen esos tres elementos constitutivos: autor, destinatario y circunstancia, esta última en la segunda parte de la frase. En realidad los tres elementos aparecen igualmente en la mayor parte de las coplas de amores precedentes: Encina tenía una idea muy clara del arte de rubricar o, al menos, de lo que no podía faltar en una rúbrica. Sólo en el *Perqué* y la *Justa* se antepone una

las coplas de amores— presentan un rasgo inequívoco común a todos, bien visible en las rúbricas respectivas: se trata de poemas de regalos, especialmente interesantes en lo que se refiere a posibles influencias. El poema dedicado a un regalo o escrito con ocasión de él es una variante específica de este tipo de poesía amorosa de circunstancias, sobre la que volveré en breve.

Tenemos por tanto, como era de prever tratándose de nuestro autor, una calculada ordenación de las coplas de amores de circunstancias. Tal ordenación nos facilita su estudio. En lo que sigue comentaré algunos aspectos significativos de estas composiciones.

3.2. Dos anécdotas de amores (nn. 69 y 70)

La rúbrica diseñada por Encina para la composición n. 69 nos muestra una circunstancia muy concreta, una inoportuna pregunta de la dama al poeta: *Juan del encina a una señora que le preguntó qué haría para recordar, que durmía tanto que en toda la noche no recordava*. Una vez más, la rúbrica sirve para darle voz a un interlocutor y contextualizar la composición: mientras que la voz de la mujer aparece aludida en la rúbrica, la del poeta enamorado la encontramos en la respuesta en forma de coplas. Ante una pregunta tan intencionada por parte de la mujer, la respuesta del amante cortesano es esperable: si ella duerme de un tirón durante toda la noche será porque no tiene presente el amor que él siente por ella:

Señora de mi bivar, / de mi fe muy desseada, / muy claro dais a sentir / en vuestro mucho dormir / que no sois enamorada; / según estáis descuidada / de mi cuidadoso cuidado, / bien, señora, avéis mostrado / que mi mal no os pena nada. (vv. 1-9)

Encina suele adoptar perspectivas originales a la hora de enfocar los temas y motivos de su obra poética. En efecto, el tema del sueño aparece en nuestra lírica cancioneril, pero suele corresponder al poeta (no a su dama) y además suele venir acompañado de visiones alegóricas (Santillana, Mena). En el célebre poema de Manrique, con el que creo emparentado el texto de Encina, la rúbrica nos dice que *estando él durmiendo le*

denominación genérica concreta, prueba de que Encina los concebía como distintos, lo que le lleva a emparejarlos.

*besó su amiga*⁴⁶². En el caso de Encina la perspectiva es totalmente distinta: es ella la que duerme y, en esta ocasión, el atrevimiento del poeta no llega a tanto; se conforma con proponer a su amada un *remedium amoris* muy particular para que despierte en medio de la noche y no duerma tanto: “Después del sueño primero, / porque más os desveléis, / con amor muy verdadero / si os acordáis cuánto os quiero, / yo seguro que acordéis” (vv. 37-40). No tiene más que acordarse de él para evitar dormir de un tirón. El poema conserva con acierto la ironía que subyace en la pregunta —inoportuna, decíamos— de la señora. Nos remite a ese mundo lúdico y festivo de las relaciones amorosas en el ámbito de las cortes palaciegas.

Si la anécdota del poema n. 69 es galante, la que encontramos en el poema siguiente es claramente burlesca: *Juan del enzina en nombre de una dueña a su marido porque siendo ya viejo tenía amores con una criada suya*. La circunstancia descrita en la rúbrica favorece el conjunto de reproches que la mujer hace al marido en el cuerpo de la composición:

¡Quién dirá que vos amáis / ni que amores os aquejan! / No sé cómo no miráis / que vos, señor, los tomáis / quando los otros los dexan. / No sigáis tal devaneo, / mirad ya, señor, por Dios, / que burla el tiempo de vos / en poner os tal desseo. (vv. 5-13)

El tema del amor de viejo recuerda, por el modo de tratarse, al *Diálogo del Amor y un Viejo* de Rodrigo de Cota y a la anónima *Querella entre el Viejo, la Mujer y la Hermosa*. Pero a diferencia de estos textos, Encina no se centra en esta composición en el poder supremo del amor, a pesar de que se trate de uno de sus temas favoritos. Una vez más nuestro poeta adopta una perspectiva original: no habla el viejo (el marido) ni la destinataria de sus amores (la criada) sino la mujer, que ridiculiza los devaneos de su esposo. El argumento de la dueña insiste en el tema de la vejez (“ya vuestro tiempo pasó”, v. 32) para burlarse de los escauceos extemporáneos del marido: propiamente es el tiempo, como se dice textualmente en los versos citados, quien se burla de esos amores adulterinos⁴⁶³.

⁴⁶² V. Beltrán: Jorjue Manrique: *Poesía*, pp. 76-77.

⁴⁶³ En la citada *Querella entre el Viejo, la Mujer y la Hermosa* —un texto marcadamente dramático— es esta última la que rechaza con un violento ataque verbal la declaración del Viejo: “¡O años mal enpleados! / ¡O vejez mal conocida! / ¡O pensamientos dañados! / ¡O deseos mal hallados! / ¡O vergüenza bien perdida! / Vivo en seso, viejo en días, / que t’espera el cementerio; / déxate d’estas porfías, / pues con más razón debrías / meterte en un monesterio” (Ana M^a Álvarez Pellitero: *Teatro medieval*, Madrid: Espasa Calpe, 1990, p. 239, vv. 591-600).

En ese contexto de censura por la actitud del marido sorprende un tanto la copla final, en la que encontramos un cambio sorprendente:

Assí que vuestra criada, / si muy bien os la criáis, / bien, señor, os la gozáis / sin por mí
vos daros nada; / mas por merced señalada / quiero, señor, demandaros / que la pendencia
passada / sea del todo olvidada, / sin della más acordaros (vv. 46-54).

Los primeros versos —bastante explícitos— insisten en la crítica, pero repentinamente la mujer, “por merced señalada”, le perdona su actitud y le pide que olvide “la pendencia”. Salvo que esta pendencia tenga algún otro referente —no parece—, nos encontramos con uno de esos giros finales que ya hemos encontrado en otras coplas de Encina: un final inesperado contradice todo lo anterior. Aún más claro en esta composición, pues ese viraje se produce en el interior de una misma copla. ¿Quería salvaguardar el paradigma del amor casto entre esposos?, ¿se trataba de un mero juego?, ¿alude a algún detalle externo desconocido para el lector? Son varias las incógnitas que se plantean para este sorprendente final. En cualquier caso, hemos visto que nuestro poeta busca este efecto en otras ocasiones. Da la impresión de que Encina entiende ese giro final como una marca peculiar del género de las coplas: la petición final, el requiebro último o el brusco cambio de perspectiva al término de la composición son concebidos así como elementos peculiares de la poética de la copla. De este modo, la sorpresa de cierre contribuye a romper la monotonía que crea la continua sucesión de estrofas⁴⁶⁴.

3.3. El *Perqué* y la *Justa de amores* (nn. 71 y 72)

Estas dos composiciones presentan una serie de rasgos particulares que las distancian del resto de las otras poesías de circunstancias. El *Perqué de amores* es una larga tirada de versos en la que se alternan preguntas y respuestas. A través de sus preguntas el enamorado trata de vencer la constante resistencia de la mujer, como precisa a las claras la rúbrica: *Perqué de amores hecho por Juan del enzina requestando a una gentil muger*. Se trata de un subgénero que cuenta con una poética muy concreta y un pequeño repertorio en nuestro cancionero castellano; lo conocemos bien gracias a un revelador

⁴⁶⁴ No tenemos un trabajo que aborde la poética del género de la copla en la segunda mitad del siglo XV. Véanse, no obstante, las consideraciones que hace Gómez Bravo, en su artículo “Retórica y poética en la evolución de los géneros cuatrocentistas”, *Rhetorica*, XVII, 2 (1999), pp. 137-175.

trabajo de Chás Aguión⁴⁶⁵. Formalmente el poema consiste en la “sucesión, no limitada, de dísticos octosílabos en los que no hay coincidencia entre la rima y la estructura sintáctica”. Encina cumple las rígidas pautas formales de este subgénero: rima en pareados, estructura anafórica de pregunta (“¿por qué?”) y respuesta (“porque”), y disposición de las rimas nunca coincidente con el par de versos que forman cada dístico⁴⁶⁶.

En sus preguntas, además de tópicos sobre la fe, el secreto o las quejas de amor, el amante trae a colación numerosos ejemplos de amores felices, siempre con la intención de vencer la resistencia de la mujer. Pero ella responde con ejemplos contrarios de amores desgraciados (tomados de la Antigüedad griega, romana, bíblica, etc.):

—Pues, ¿por qué de los leales / no avéis memoria quién son? / —Porque veo que Jassón / trató tan mal a Medea. / —Pues ¿por qué de Galatea / no decís con Polifemo? / —Porque vuestra fe yo temo / ser la de Amón con Tamar. / —Pues ¿por qué queréis callar / a David con Bersabé? / —Porque sepáis y sabé / quién fue Minos, quién fue Cila (vv. 25-34).

Este procedimiento se extiende durante casi setenta versos de los 157 de que consta el *perqué*. El resultado, obviamente, es una estructura muy rígida y artificial, un rasgo constitutivo del *perqué*, unido —en nuestro ejemplo— a un notable despliegue erudito. No deja de ser interesante que, al igual que en la composición anterior, el final dé un giro brusco al sentido de la composición: la resistencia de la dama parece inamovible hasta el mismo verso final:

—Pues ¿por qué vos os teméis / que mi fe tenéis segura? / —Porque dudo mi ventura / si será mala o buena. / —Pues ¿por qué ya no se ordena / que mi vida biva o muera? / —Porque librarme quisiera / de querer vuestro querer, / ¡mas ya vuestra quiero ser! (vv. 149-157).

⁴⁶⁵ Antonio Chás Aguión: “Categorías minoritarias en el cancionero del siglo XV: notas al estudio del *perqué*”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual: *Canzonieri iberici*, II, pp. 53-69. La cita siguiente aparece en p. 66. Véase también su monografía *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*.

⁴⁶⁶ Esta rigidez formal es rasgo de estilo enciniano; como sabemos por su *Arte de poesía castellana*, el salmantino entiende la perfección formal como una necesidad del buen poeta; en su cultivo de determinados géneros y subgéneros cancioneriles suele optar por las variantes técnicas más regulares u ortodoxas.

El penúltimo verso contiene aún un rechazo claro, pero en el añadido del verso final —la única intervención de tres versos en todo el diálogo— ella vence por sorpresa su resistencia anterior. Se trata de otro repentino giro final, tan frecuente en las coplas encinianas y, por lo que parece, bastante apropiado para las coplas de amores.

Al tratarse de una categoría o subgénero muy concreto podría escapar a la calificación de poesía de circunstancias: no hay anécdota concreta más allá de la escueta noticia de la rúbrica, *requestando a una gentil muger*. En realidad escapa también a la pauta estrófica de toda la sección de las coplas de amores en la que se inserta: no se trata de coplas sino de pareados. Si finalmente Encina accedió a colocarla entre las coplas de amores y, en concreto, en este lugar, pudo deberse a los títulos de estas dos composiciones, que parecen emparejados, como ya dije. Frente al *Perqué*, la *Justa de amores* sí que sigue las pautas de la poesía amorosa de circunstancias y está escrita en coplas. Muy probablemente “arrastró” a la composición anterior a este lugar. Sospecho que Encina tenía mucho interés en incluir el *Perqué* en su *Cancionero* y esa fue la solución que halló para insertarlo⁴⁶⁷.

La *Justa de amores* constituye un buen ejemplo de poesía de circunstancias pues en ella aparecen varios elementos inequívocos de esta variedad cancioneril. La rúbrica, de entrada, contribuye a crear un contexto anecdótico: *Justa de amores hecha por Juan del enzina a una donzella que mucho le penava, la qual de su pena quiso dolerse*. Sin embargo, esta vez sí que hay diferencias importantes entre el plano abstracto en el que se mueve el epígrafe (la solidaridad de la amada con el enamorado: *de su pena quiso dolerse*) y el plano concreto al que nos remiten las cuatro primeras estrofas: no se trata de una vaga correspondencia amorosa sino de un encuentro erótico oculto tras segundos sentidos bastante evidentes:

Esta justa puede ser / de noche y aun es mejor, / que de día con calor / no nos podremos
valer; / por esso mandad poner / a mis servicios la tela / en lugar donde candela / no
ayamos menester / y allí veréis mi poder (vv. 10-18).

El juego con los dobles sentidos ha sido bien estudiado por la crítica: este poema concreto lo analizó Matthew Bailey, partiendo de observaciones de otros dos críticos

⁴⁶⁷ No olvidemos que el *Perqué* reúne algunos de los aspectos que más valoraba el salmantino, pese a que al lector moderno le resulten un tanto repetitivas e insípidas su rígida estructura y su notable erudición. El mismo diálogo entre amante y amada es constante en Encina, no tanto en el seno de las coplas como en la situación descrita por las rúbricas, en las que no faltan destinatarias variadas, terceras personas, etc.

anglosajones, Jones y MacPherson⁴⁶⁸. Bailey lo pone como ejemplo de un tipo de erotismo basado precisamente en los “double entendres”; en referencia a los versos citados, Bailey explica: “These stanzas have an unmistakably lewd subtextual meaning, which MacPherson explains. They represent a clear case of *amphibologia obscena*”. Lo interesante es que ese juego con los dobles sentidos desaparece tras las cuatro coplas iniciales, que tienen una función introductoria, y sólo se recuperará en la copla final (la trece). Gracias a estas estrofas de dobles sentidos diáfanos conocemos el referente inequívoco de esta nocturna *Justa de amores*: porque tras las cuatro primeras coplas, una breve rúbrica interna (*Las armas dél*) da paso a una descripción exclusivamente alegórica de la impedimenta militar del enamorado:

El arnés que llevaré / será de mucho quereros, / el yelmo de obedeceros / en todo quanto
podré, / los guardabraços de fe, / el escudo de firmeza, / la lança de fortaleza, / pues soy
vuestro y siempre fue; / sin aver temor iré (vv. 46-54).

La interpretación de esta copla ya no puede ser obscena: se limita a mostrar correlatos alegóricos de las auténticas armas que brillaban en esas ceremonias lúdicas, galantes y cortesanas que eran las justas⁴⁶⁹. Tras las cuatro estrofas del enamorado vienen las cuatro de ella (precedidas de la rúbrica *Las armas della*), que insisten en la descripción alegorizada de su amante:

Tomaréis, sin más porfía, / un arnés de sufrimiento, / yelmo de consentimiento, /
guardabraços de osadía, / el escudo de alegría, / la lança toda de gloria, / mas llevad en la
memoria / los encuentros todavía / sin temor y cobardía (vv. 82-90).

⁴⁶⁸ Los estudios de que ha sido objeto este poema me dispensan de algunas explicaciones adicionales. Véase Matthew Bailey: “Lexical Ambiguity in Four Poems of Juan del Encina”, *Romance Quarterly*, XXXVI (1989), pp. 431-443; las dos citas aparecen en p. 434 y 438. Véase también el trabajo de MacPherson, que Bailey conoce: “Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), pp. 51-63. Jones fue el primero, no obstante, en hacer notar esos dobles sentidos de la *Justa de amores*; lo señaló en su edición de Encina: *Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid: Castalia, 1975, pp. 15-16. Véase también el libro seminal de Keith Whinnom: *La poesía amoratoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham: Durham University Press, 1981, p. 71.

⁴⁶⁹ Para una profundización en la cuestión del juego como elemento fundamental de la poética cancioneril, véanse los ejemplos aducidos por Ana Menéndez Collera: “La figura del galán y la poesía de entretenimiento de finales del siglo XV”, en A. Menéndez Collera y V. Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 495-505.

Me interesa subrayar, una vez más, la calculada estructura del poema: cuatro estrofas iniciales con dobles sentidos eróticos, ocho estrofas centrales puramente descriptivas y alegóricas (cuatro dedicadas a las armas del amante y otras cuatro a las de la amada) y una estrofa final que retoma la ambigüedad del principio. Pero, como siempre, el cálculo es aún más preciso y afecta a un nivel más profundo del texto: las descripciones de las armas de él y de las de ella recorren exactamente los mismos objetos, como puede verse por las dos coplas que he citado: arnés, yelmo, guardabrazos, escudo y lanza. Lo mismo sucede en las demás coplas: en un alarde de vituosismo, Encina no cambia los objetos del mundo real sino la alegorización amorosa correspondiente; el “yelmo de obedeceros” o el “guardabraços de fe” del amante se transforman en “yelmo de consentimiento” y “guardabraços de osadía” en palabras de la amada. Por lo demás, los objetos seleccionados por ambos interlocutores son exactamente los mismos, como si ella hiciera una réplica *por los mismos consonantes* a partir de la descripción realizada por él. Hay que recordar una composición de Encina en la que vimos una organización similar: el *Testamento de amores*. Como se recordará, las rúbricas internas del *Testamento* separaban claramente unas secciones del poema de otras: encontrábamos una primera parte que, a modo de introducción, integraba la composición en el itinerario amoroso del poeta enamorado. A continuación, el cuerpo del texto lo formaba el testamento propiamente dicho, pero no había en él alusiones a la historia de amor del enamorado Encina; por eso, al valorar esa independencia de las estrofas centrales, apuntaba que muy bien podría haber sido una composición a la que se añadieron las estrofas de introducción para ordenar la composición en el conjunto del cancionero amoroso de las coplas de amores. Algo similar puede haber sucedido con esta *Justa de amores*: la descripción de las armas de ambos contendientes no tiene doble sentido erótico. Pero sí lo tienen las cuatro estrofas de introducción y la copla final, que pudieron haber sido añadidas a la composición en un segundo momento para dotarla de esa particular significación. Al igual que en el *Testamento*, Encina incluyó en la *Justa* breves rúbricas internas (incluida la que dice *Fin*) que delimitan las distintas partes del poema.

Por lo demás, no parece descabellado emparentar la *Justa de amores* con un poema que lleva por título precisamente *Testamento “de amores”*. En realidad, se trata de un mismo procedimiento discursivo: relacionar sucesos o acontecimientos tomados supuestamente de la vida real (hacer testamento, combatir en una justa) con visiones o descripciones alegóricas que los interpretan en el marco de una historia amorosa

poetizada. La vida real se convierte así en metáfora para definir el enamoramiento. Ese proceso se muestra aún más fácilmente en este subgénero o categoría poética que constituyen las poesías de circunstancias pues, como dice Alonso “lo característico de estas composiciones es justamente la tensión entre una realidad muy cotidiana (...) y su transfiguración alegórica”⁴⁷⁰. El artificio retórico que hace posible esa transfiguración es la alegoría imperfecta, descrita por el mismo estudioso, aquella que permite reconstruir a partir de las distintas metáforas la interpretación del autor. En concreto, en su descripción de las armas Encina recurre al esquema sintáctico más común para elaborar este artificio, según lo describe Alonso: nombre concreto + de + nombre abstracto⁴⁷¹:

Llevaréis con discreción / un cavallo de beldad, / mantenido con piedad, / herrado de compasión, / la testera de afición, / la guarnición de secreto, / la silla de amor discreto, / por estribos mi presión / y espuelas de redención (vv. 91-99).

El nombre concreto remite al mundo de las justas —la realidad cotidiana que inspira la comparación a Encina— y el nombre abstracto correspondiente nos permite reconocer el significado amoroso que el autor concede a la alegoría. El resultado es un conjunto de versos de poderosa fuerza simbólica, no exenta de un sugerente hermetismo pues no queda claro en qué piensa Encina cuando habla de un caballo de beldad, una silla de amor discreto o unas espuelas de redención⁴⁷².

3.4. Regalos de amor (nn. 73-76)

Las últimas cuatro composiciones de la sección de coplas de amores pertenecen, dentro del ámbito de la poesía amorosa de circunstancias, a un subtipo concreto y autónomo: las composiciones de regalo. Dos de ellas son envíos. Entiendo por tales envíos las coplas que acompañan a sendos regalos que hace el hombre a su destinataria o destinatarias; la primera es la composición n. 74, dirigida *A tres gentiles mugeres*, cuya extensa rúbrica precisa que el autor, *por burlar, embióles un cuarto de carnero*

⁴⁷⁰ A. Alonso: *Poesía amorosa y realidad cotidiana*, p. 33.

⁴⁷¹ *Poesía amorosa y realidad cotidiana*, p. 32. Debe notarse la riqueza léxica de esta composición que, por su propia exhaustividad descriptiva, revela un particular interés terminológico en los distintos campos semánticos manejados: armamento bélico y cabalgaduras, por ejemplo, objetos propios de las justas.

⁴⁷² Estos mismos objetos reales pertenecientes a la cabalgadura han sido ya alegorizados en una estrofa paralela anterior, la del amante: “Llevaré, con gran cordura, / cavallo de pensamiento; / será su mantenimiento / de mirar vuestra figura, / la testera de mesura, / la guarnición de servicios, / la silla de beneficios, / los estribos de ventura, / las espuelas de holgura (vv. 55-63).

con estas coplas. El otro envío aparece en la composición final de las coplas de amores (n.76). Una vez más, la rúbrica de Encina describe a la perfección una anécdota concreta que obliga al envío: *Juan del enzina a una señora que le pidió un gallo para correr en su nombre y él se lo embió con estas coplas*. Los otros dos regalos no son envíos: en ellos el regalo lo ha hecho la mujer y las coplas del enamorado, dirigidas a ella en segunda persona, son el acuse de recibo —con diversas reflexiones y peticiones— por el presente recibido: *Juan del enzina a una señora que le dio un regoxo de pan* (n. 73) y *Juan del enzina a una señora que le dio un manojo de alhelíes blancos y morados con otras flores que se llaman maravillas, andándose espaciando por el campo* (n. 75). Por tanto, las dos cartas de agradecimiento y los dos envíos aparecen en posiciones alternas.

La primera composición de regalo siguiendo el orden de Encina es la que dedica *a una señora que le dio un regoxo de pan* (n.73). Se trata de una composición breve (seis estrofas) en la que se desarrolla metafóricamente la anécdota presentada por la rúbrica: el trozo de pan que ella le ha regalado desconcierta al poeta porque ha aumentado su dolor de amor:

Pensé que era pan sabroso / y de gran consolación, / y él era pan de pasión, / de pasión
muy sin reposo; / de suerte que yo, penoso, / quanto más dél más comía / tanto más
hambre ponía / al desseo desseoso. (vv. 25-32)

Nótese la referencia religiosa y litúrgica que hace Encina jugando con los sentidos: la referencia al “pan de pasión” debe aludir al pan eucarístico, el que consagró Cristo en la Última Cena. Pero la pasión de la que habla Encina, como es sabido, es otra muy distinta, la amorosa⁴⁷³. En este nuevo contexto el trozo de pan que ella le ha dado se convierte en estimulante de su enamoramiento, una particular comunión de amor si atendemos a la metáfora sacramental. Posiblemente Encina juega con dobles sentidos (gastronómico / obsceno), en relación al “desseo desseoso” del que habla el poeta enamorado: este tipo de composiciones bifrontes, que esbozan una segunda lectura más compleja que la ortodoxa, es muy característico de nuestro poeta, como hemos visto. De hecho, no parece muy galante regalar un trozo de pan, pero no hay que olvidar que a menudo las circunstancias aludidas por este tipo de poemas, como recuerda Alonso, no

⁴⁷³ Debe recordarse aquí la tradición de la metáfora sacroprofana en torno al término “pasión”, frecuente en nuestro cancionero castellano; véase, al respecto, el trabajo de Jane Yvonne Tillier: “Passion Poetry in the Cancioneros”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), pp. 65-78.

son las más reales y cotidianas: el poeta, en este punto, se deja llevar por un creciente conceptismo que le mueve a buscar motivos pintorescos o extravagantes⁴⁷⁴. Por lo demás, después de ese regalo cuya iniciativa pertenece a la amada, el enamorado pide un regalo aún mayor, que le entregue todo el pan: “Mas porque más mi mal obre, / por merced, assí gozéis, / que vos, señora, me deis / todo el pan, porque me sobre” (vv. 33-36). Cabe interpretarse, una vez más, con un segundo sentido erótico, aunque Encina no es tan explícito en este texto como en otros (véanse los nn. 72-74).

En cuanto a la metáfora del pan de amor conviene reseñar un artificio manejado inteligentemente por Encina: la confusión entre el plano real y el figurado o, según el marbete de Alonso, “la anécdota como ilustración de una metáfora”⁴⁷⁵. En efecto, existe un plano real, la circunstancia: ella le ha regalado una porción de pan que él ha estado comiendo. Pero al mismo tiempo hay un plano figurado, el de la creciente pasión amorosa: según la argumentación de Encina el primero es causa de lo segundo, algo absurdo pues el primero es real y el segundo metafórico. Es decir, el enamorado se toma en serio lo que, en rigor, es figurado: que al comer pan crezca el amor es una ficción. Pero el poeta enamorado lo cree posible, de ahí que le pida a ella que le dé todo el pan.

La extensa rúbrica de la siguiente composición (n. 74) nos habla de una circunstancia un tanto compleja: el poeta, junto con dos compañeros, se encuentra a tres mujeres (*la una dueña, la otra beata y la otra donzella*). Ellas les piden conversación y él, *por burlar, embióles un cuarto de carnero con estas coplas, mostrándoles cómo lo guisasssen y dándoles a conocer a cuál dellas desseava servir cada uno dellos*⁴⁷⁶. El poema sigue punto por punto lo anunciado por la rúbrica. El sentido erótico de las metáforas gastronómicas parece fuera de duda como ya demostrara Bailey⁴⁷⁷. Cuando

⁴⁷⁴ Véase el capítulo “Conceptismo y realidad” en A. Alonso: *Poesía amorosa y realidad cotidiana*, pp. 33-34. El pan pertenece a esa esfera de lo cotidiano sin más. Pero que la mujer regale al enamorado un pequeño trozo de pan supone un cierto grado de elaboración conceptista, desde luego muy poco “cotidiana”.

⁴⁷⁵ A. Alonso: *Poesía amorosa y realidad cotidiana*, p. 27, donde explica: “la realidad se convierte, por tanto, en una especie de *tableau vivant* de las principales metáforas de la poesía de amor”. De este modo, esas metáforas, que de tanto repetirse habían perdido frescura y novedad, recuperan su fuerza simbólica sin salir del contexto de la poesía amorosa cancioneril.

⁴⁷⁶ Carmen Parrilla ha explicado este texto enciniano en el marco de un cierto subgénero cancioneril (integrado por una treintena de composiciones) de “envíos literarios a mujeres”, particularmente abundante entre los poetas de la época de los Reyes Católicos: “Las instrucciones a mujeres en la poesía cancioneril”, en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV – XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 235-246. Cabría sumar a ese elenco otros textos encinianos dirigidos a mujeres, como los nn. 48 o 69, entre otros.

⁴⁷⁷ En su artículo “Lexical Ambiguity in Four Poems of Juan del Encina”. Bailey pone esta composición como ejemplo de burla por dobles sentidos y analiza el experto manejo del vocabulario culinario por parte del poeta salmantino (véanse especialmente pp. 434-437). Galantería y obscenidad —tomo los términos,

Encina busca una interpretación concreta lo dice expresamente⁴⁷⁸ y la copla final no deja lugar a dudas:

Y por no dar ocasión / a que penséis otro mal, / quiero del servicio tal / declararos mi
intención: / parecióme ser razón / de llevaros por tal modo / cuarto a cuarto con pasión, /
pues quien roba el corazón / ha de llevar cuerpo y todo. (vv. 46-54)

Los versos finales parecen aludir a ese lema provenzal que resume el interés de los enamorados por ir más allá del corazón en la posesión de la amada: *cor e cors*.

La penúltima composición de las coplas de amores (n. 75) contiene una delicada alusión a la simbología de los colores en el contexto de una anécdota galante que contrasta por su tono con el poema anterior. La rúbrica describe con precisión el sucedido: *Juan del enzina a una señora que le dio un manojo de alhelíes blancos y morados con otras flores que se llaman maravillas, andándose espaciando por el campo*. El poema consta únicamente de cuatro coplas: en las dos primeras se narra la anécdota, en tanto que en las dos últimas Encina aplica al enamorado la simbología de los colores. Es interesante advertir la perfecta coincidencia entre rúbrica y descripción de la anécdota en el cuerpo de la narración de las primeras coplas:

Ayer que quise salir / por descuidar mi cuidado, / pensando alivio sentir, / en veros a vos
venir / cuidado cobré doblado. // Para más doblar mi mal / tal merced hazer quesistes / y
fue tal a tiempo tal / que tomé mala señal / en las flores que me distes (vv. 6-15).

El paseo por el campo, el encuentro, el regalo, todo contribuye a crear un delicado ambiente de anécdota galante, perfecto para un poema de circunstancias. Tras la circunstancia viene la aplicación al caso amoroso del galán; en las dos coplas finales éste extrae la simbología contenida en los colores de las flores: blanco, morado y

una vez más del trabajo de Alonso (p. 61)— no eran dos ámbitos excluyentes, como explica este autor para otras composiciones. De hecho este poema es un buen ejemplo para mostrar que los límites entre poesía amorosa y poesía burlesca pueden llegar a desdibujarse en el marco de poemas de circunstancias como los de Juan del Encina. Véase también sobre este texto, y a propósito del interés de Encina por el cultivo de preguntas y respuestas, el trabajo de A. Chas Aguión “*Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina*”, *Hesperia*, VII (2004), pp. 21-36; en particular pp. 29-30.

⁴⁷⁸ Del mismo modo actúa en la cuestión de las atribuciones: cuando se trata de una obra suya se autocita (lo hemos visto por extenso), pero cuando no es suya no se olvida de decirlo, como vemos en muchos de sus títulos; por ejemplo *Coplas por Juan del enzina a este ageno villancico: Raçon que fuerça no quiere* (fol. XC r-v.). Parece un principio sólidamente asentado en la obra poética de nuestro autor: *Unicuique suum*.

amarillo. En efecto, dirigiéndose en segunda persona a la dama dice: “que las blancas, olorosas / demuestran vuestros primores, / vuestras gracias muy graciosas, / vuestras facciones hermosas, / las moradas, mis amores” (vv. 26-30). No se sale Encina de los patrones cromáticos frecuentes en nuestra poesía de cancionero⁴⁷⁹. Así, el poeta se identifica con el color morado. En esta identificación hemos de ver una alusión al color litúrgico propio de los tiempos de purificación (Cuaresma, Adviento), que conocía bien Encina. El morado, no lo olvidemos, es también el color del oficio de difuntos, otro concepto que cuadra con este enamorado que se considera “el más de los tristes” (v. 19). El blanco, como es sabido, se relaciona con la hermosura de la dama; evoca la castidad, la claridad, la hermosura del rostro, etc. Quizá resulte más novedosa la presencia del amarillo, el color de la tristeza, traído también oportunamente por Encina en su copla final:

Demuestran las maravillas / las que Dios hizo en hazeros, / su color ser amarillas, / mis presiones sin manzillas, / sin manzillas de doleros; / pues quiero tanto quereros, / en pago de mi querer / me dexad gozar de veros, / serviros y obedeceros / por mercedes merecer (vv. 31-40).

En efecto, amarillo o anaranjado es el color de la maravilla silvestre o caléndula, una planta vulneraria bastante extendida en el campo castellano. Encina optó por una flor amarilla para poder aplicar la simbología de los colores a su amor. Al escoger la maravilla no perdió la ocasión que tal nombre le brindaba para lanzar a la dama el piroppo del verso 32⁴⁸⁰. Pero no dejó de atribuir a sus amores la cualidad que evoca el

⁴⁷⁹ Pueden verse estos patrones, junto con un interesante elenco de autores y poemas, en el libro de J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, pp. 110-114.

⁴⁸⁰ Conozco otros tres casos de equívoco o simple juego con el nombre de unas flores en el contexto de un poema de regalo. Uno de ellos es la *Canción de Garci Sánchez a una señora que le envió un nuegado de alegría*. La construcción del poema es igual que la de Encina: se trata flores que ella le regala a él, si bien en Garci Sánchez —más novedoso— el poeta habla directamente con el regalo. Por su brevedad transcribo completo el texto: “Mirada la gentileza / de la dama que te enbia / te puedes llamar alegría / mas que por naturaleza: // puede dar al corazón / alegría tu vrytud / quien te enbia salud / all alma consolación: / que de ver su gentileza / aquel venturoso dia / quede con tanta alegría / que nunca terne tristeza” (tomo el texto de la edición de Julia Castillo: *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Madrid: Editora Nacional, 1980, n. 50). La flor de la alegría recibe también los nombres de sésamo y ajonjolí; el sésamo solía introducirse en la masa de pan para condimentarlo y por su valor energético. A ese uso “doméstico” del sésamo se refiere en concreto Garci Sánchez al hablar de *un nuegado de alegría*: la pasta del nuegado, además de harina y nueces, conendría semillas de sésamo o alegría. A esta sutileza se suma, obvio es decirlo, la oposición alegría/tristeza que cierra la composición (véase A. Alonso: *Poesía amorosa y realidad cotidiana*, pp. 38-39). A la generosidad del mismo profesor Alonso debo el segundo texto —también posterior a Encina— en que el nombre de una flor sirve para buscar el equívoco en una composición de regalo: se trata de un villancico de Urrea, “Esperaua galardón” (cito por Robert L. Hathaway: *Villancicos from the Cancionero of Pedro Manuel Jiménez de Urrea*, Exeter: University of

color amarillo, la tristeza: triste es el poeta y tristes las prisiones (v. 34) que le hacen sufrir de amor. La elección de una flor silvestre, nada exótica, cuadra con esa pretensión de unir poesía amorosa y la realidad cotidiana en los poemas de circunstancias.

Llama la atención que no encontremos en el desarrollo de las coplas mención alguna a los alhelíes de los que Encina habla en la rúbrica. En su lugar aparecen las rosas: “Mas, para menos dudar / en estas cosas dudosas / quiero, señora, tomar / lo cierto por acertar / en estas flores y rosas;” (vv. 21-25). Probablemente el deíctico de “estas flores” alude a los alhelíes. De hecho el color morado es mucho más frecuente en la flor del alhelí que en la rosa: claramente Encina está pensando en alhelíes. Quizá la aparición de la rosa se deba sólo a una cuestión de oportunidad de la rima. Con los alhelíes y las maravillas Encina se sale del patrón normal de flores susceptibles de ser tratadas como temas poéticos. También innova en la combinación del motivo naturalista de las flores con el de la simbología de sus respectivos colores.

El último poema de las coplas de amores es un envío. Aunque nos movemos en el ámbito de realidades cotidianas, cercanas al lector en un principio, no podemos decir que se trate de un envío convencional: *Juan del enzina a una señora que le pidió un gallo para correr en su nombre y él se lo embió con estas coplas* (n. 76). Ya conocemos la tendencia que lleva al poeta a seleccionar, del rico marco que le ofrecen las circunstancias del día a día, las más llamativas y curiosas: es el conceptismo de lo anecdótico, que podemos ejemplificar con este sorprendente envío a la amada. Se trata de una brevísima composición de tres estrofas en la que el poeta dialoga con ese gallo de pelea justo antes de enviarlo a su enamorada:

Anda, ve, triste, cuitado, / muere tú por quien yo muero, / pues que quiere la que quiero, /
ve, padece muy de grado; / tú serás bien empleado / por quien yo muero contento, / que,
aunque mueras lastimado, / es el mi menor cuidado / más que todo tu tormento. (vv. 1-9)

Exeter, 1976, pp. 32-33). Esta vez ella le ha regalado a modo de despedida unas malvas. En el poema, dirigido a la mujer y no a las flores, Urrea descompone las sílabas de “malvas” (“mal vas”) en un recurso de *locus a nomine*; esta vez el regalo es un mal signo para el autor precisamente por tratarse de esa especie vegetal: “Flores de tantas pasiones / nunca en la tierra nacieron, / pues las penas que me dieron / no publican mis razones. / Tomaron mis perdiciones / las flores, que dicen “mal / vas”, dixistes al leal” (vv. 18-24). Todavía Urrea vuelve a recurrir al regalo de la flor en su *Canción a una dama que le dio en una yglesia un ramillo de perdones* (ID4829); la expresiva rúbrica contextualiza la composición: “Esta dádiva es fingida, / que no es cosa que esté en calma, / sea amiga de mi alma / la enemiga de mi vida. // Que tan mal se determina, / señora, vuestra conciencia: / al vivir dar la dolencia / y al morir la medicina; / engaño es que me convida / a mayor daño en la palma / porque entiéndese en el alma / quando la vida es perdida”. Las “maravillas” de Encina son anteriores a estos testimonios.

La composición es, toda ella, enormemente original: las tres estrofas aparecen escritas en segunda persona y dirigidas al gallo, convertido en *alter ego* del amante atormentado. Como veremos, no es nada común el diálogo con animales entre nuestros poetas de cancionero. El tormento amoroso del amante, por la resistencia de ella a corresponder a su amor, se compara con el tormento físico que va a padecer el gallo, que acabará con la muerte.⁴⁸¹ Pero el gallo, tan real, no sólo es término de comparación, sino mensajero de las penas de amor, según leemos en la estrofa final, donde el poeta enamorado sigue quejándose de su dama:

Córreme siempre jamás / y no se duele de mí, / y assí quiere hazer a ti / porque en mi memoria vas, / y por ti mesmo verás / de qué suerte a mí me trata. / ¡Anda, ve, no tardes más, / y tú mesmo le dirás / que te mate, pues me mata! (vv. 19-27).

Con este breve poema, sobre el que todavía diré algo más, se cierran las coplas de amores de circunstancias y, por tanto, la sección completa de las coplas de amores.

3.5. La huella de Italia

Parece obligado preguntarse de dónde toma Juan del Encina algunos de los temas, recursos y motivos que encontramos en estas coplas de amores de circunstancias. Los poemas de regalos, por ejemplo, resultan particularmente reveladores. Las investigaciones de Alonso nos fuerzan a dirigir la vista a Italia y a algunos poetas napolitanos, como los que cité más arriba. Éstos aparecen frecuentemente como origen de poemas castellanos concretos del tipo que ahora nos interesa, es decir, aquellos que toman la anécdota cotidiana como punto de partida para su composición⁴⁸². En el caso

⁴⁸¹ No olvidemos que el juego de correr gallos (el contexto lúdico de la composición) presupone una muerte segura del animal; lo explica Antonio Cortijo en una erudita nota a un conocido texto de Manrique: el juego de correr gallos “consiste en enterrar a un gallo dejando sólo la cabeza de éste fuera, que se intenta cortar, con los ojos vendados, con una espada” (“Notas a propósito del *Convite burlesco* de Jorge Manrique a su madrastra”, *Revista de Filología Española*, LXXXIII [2003], pp. 133-144; véase la cita en p. 142).

⁴⁸² Véase una vez más su indispensable *Poesía amorosa y realidad cotidiana*. Pero pienso también en otros trabajos del profesor Alonso en los que ha perseguido esa línea que vincula a nuestros poetas de cancionero con los petrarquistas italianos; entre otros, “Garcí Sánchez de Badajoz y la poesía italiana” en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 141-152; “Cuatro motivos hispano-italianos (siglos XV y XVI)”, en J. L. Girón Alconchel, F. J. Herrero Ruiz de Loizaga, S. Iglesias Recuero y A. Narbona Jiménez (eds.): *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, 2002, II, pp. 1151-1163. Para el caso de Encina, aunque se trate de su teatro: “Acerca de la *Égloga de los tres pastores* de Juan del Encina”, en M. Freixas y S. Iriso (eds.): *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander:

de Encina la cuestión es de suma relevancia: las coplas de amores de circunstancias aparecen, como es sabido, en su *Cancionero* (1496) por lo que de advertir huellas italianas tendríamos que postular una tempranísima recepción de un cierto tipo de petrarquismo italianista, todavía antes del *Cancionero general* (1511).

Los cuatro poemas de regalo de Encina no parecen vincularse a la tradición cancioneril anterior porque no era común en esta que los versos hicieran referencia a objetos reales, ni que estos dieran pie a juegos retóricos de agudeza e ingenio. En cambio, la porción de pan (n. 73), el manojo de alhelíes y maravillas (n. 75) o el gallo (n. 76) son verdaderos objetos que se regalan, como regalo a la dama o como presente de ella. No son aguinaldos alegóricos o alusiones metafóricas. En el caso de los dos últimos, debemos recordar otros aspectos novedosos como el juego retórico con el simbolismo de los colores de las flores o la apelación al animal para que haga las veces del enamorado ante la destinataria del envío. Pensemos también en la cuidadosa selección del vocabulario culinario en el poema n. 74 con objeto de buscar dobles sentidos —al igual que en la *Justa de amores*— que se hacen evidentes en una primera lectura. El hecho de que se trate de envíos o regalos concretos vincula estos textos a una tradición de procedencia italiana. Alonso espiga varios textos de poetas de cancionero en los que se ve esta dirección; estudia, entre otros, el caso de un poema que Perálvarez de Ayllón dedica a un retrato suyo que envía a su amada (ID 6659); los calcos léxicos prueban que conocía versos de Serafino Aquilano (1466-1500) y Andrea Navagero, dos petrarquistas de la corte napolitana⁴⁸³. Lo novedoso en Perálvarez de Ayllón consiste en que “el poema es un diálogo con el propio regalo: una situación nada frecuente en el *Cancionero general* —donde el interlocutor suele ser la destinataria— pero habitual en la poesía de corte italiana”. Sin embargo, ese mismo esquema de diálogo con el objeto aparece en el poema *A una señora que le pidió un gallo para correr en su nombre* (n. 76) de Encina: como ya dije el poeta no se dirige a la amada sino al animal. Los verbos de la composición aparecen en segunda persona: Encina apela al gallo para que interceda ante su dama y experimente por sí mismo la muerte de amor: “No rehuses de querer / lo que ya yo tomaría: / recibe con alegría / muerte de tan gran valer; / déxate

Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, pp. 129-136. Y más recientemente sus trabajos “Petrarquismo en octosílabos: del *Cancionero* de Urrea al de Pedro de Rojas”, en M. Hernández Esteban (ed.): *El ‘Canzoniere’ de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección. Actas del Seminario Internacional Complutense (10-12 noviembre 2004)*, número extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 12 (2005), pp. 235-246 y “El teatro en la época de los Reyes Católicos”, ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya).

⁴⁸³ *Poesía amorosa y realidad cotidiana*, p. 11-14. La cita siguiente aparece en p. 12.

della vencer / en mi nombre, muy vencido” (vv. 10-15). De hecho, el esquema compositivo de este poema de Encina y el del retrato de Perálvarez son sospechosamente similares: en ambos casos el objeto en cuestión (el gallo en el caso de Encina) es *alter ego* del enamorado aunque la comparación entre objeto y amante apenas se desarrolla en Encina. Llama la atención el comienzo del texto de Perálvarez⁴⁸⁴: “Anda, ve, triste figura, / sacada del natural / de mí, triste, que stoy tal / qual tú vas, por mi ventura” (vv. 1-4). El poema de Encina comienza con esas mismas tres palabras, en apelación al animal: “Anda, ve, triste, cuitado, / muere tú por quien yo muero, / pues que quiere la que quiero, / ve, padece muy de grado” (vv. 1-4). ¿Conocía Encina el poema de Perálvarez? Aunque se trate de una expresión tópica, no parece casual un comienzo de poema exactamente igual, con las mismas tres palabras. La duda estaría —como suele suceder— en la dirección del préstamo: ¿siguió Encina a Perálvarez o Perálvarez a Encina? Parecería que lo primero, pero la cronología externa nos hace dudar: Perálvarez, contemporáneo de Encina, marchó a Italia en 1500 (el mismo año que nuestro poeta) como militar al servicio de César Borgia⁴⁸⁵; allí trabaría contacto con los poetas napolitanos antes de su regreso. Pero el poema de Encina se publica en la última posición de las coplas de amores en su *Cancionero* (1496). De reconocer una deuda clara entre ambos poemas, parece más razonable sostener que fue Encina el primero en emplear esos versos iniciales: Perálvarez estaría en deuda con el salmantino. En cualquier caso, lo que me interesa es subrayar la presencia de estos rasgos más bien propios petrarquistas italianos en la poesía de Juan del Encina⁴⁸⁶.

Las situaciones costumbristas y galantes que hemos repasado para las coplas de circunstancias encinianas tampoco son frecuentes en la lírica anterior: el paseo por el campo con el regalo de los alhelíes (y las más castizas maravillas) por parte de la dama (n. 75) remite a un contexto cortesano y galante que resulta novedoso. Es el mismo espacio cortesano y lúdico evocado por la composición n. 69, la de aquella señora que *durmía tanto que en toda la noche no recordava*. También es revelador el trozo de pan mordido que ella le regala (n. 73), si bien en este poema —como en el siguiente— parece más clara la impronta de la inversión burlesca, de mayor raigambre peninsular.

⁴⁸⁴ Lo cita Alonso (*Poesía amorosa y realidad cotidiana*, p. 58).

⁴⁸⁵ Sobre los principales episodios biográficos de Perálvarez de Ayllón Véase el capítulo “Tres poetas del *Cancionero General* (III): Perálvarez de Ayllón” de Juan Bautista Avallé-Arce, en *Temas hispánicos medievales*, Madrid: Gredos, 1974.

⁴⁸⁶ No me extrañaría que diéramos con una fuente italiana —que hasta ahora no he encontrado— para el gallo de la composición n. 76. Por otro lado, también a Italia parece remitirnos el poema de los alhelíes y las rosas (n. 75): los poemas de circunstancias de flores son muy frecuentes entre los poetas florentinos de la corte de Lorenzo de Médicis y tampoco faltan en el grupo napolitano.

En general, no faltan situaciones costumbristas, galantes y cortesanas en las composiciones de las coplas de amores: el hecho de que se trate de un cancionero amoroso favorece obviamente este tipo de situaciones, fácilmente reconocibles en rúbricas y textos. Recordemos, por ejemplo, el comienzo de la composición n. 61, donde se funden *religio amoris* y enfermedad del amante con el delicioso motivo transcultural de la bella a la ventana:

Un día de madrugada, / de passada, / a las ventanas os vi / y en aquel punto sentí / muy
turbada / la vista que ya es cegada. / Yendo en una processión, / con pasión / alcé los ojos
por veros / y con la gran devoción / mi afición / me cegó con más quereros (vv. 1-12).

En cuanto a los artificios y recursos de agudeza, las coplas de amores de circunstancias también presentan algunos aspectos que parecen remitir a Italia. Ya comenté el caso de la anécdota como ilustración de una metáfora, un recurso frecuente en algunos poetas italianos que Encina convierte en el elemento esencial para el diseño retórico del poema que dedica *A una señora que le dio un regoxo de pan*: el trozo de pan (real) aumenta el ansia (figurada) de ser correspondido en los amores, por lo que el enamorado le pide toda la pieza. Otro recurso innovador es la lectura simbólica de los colores en el caso del poema dirigido *A una señora que dio un manojo de alhelíes*; como recuerda el mismo Alonso⁴⁸⁷:

Las referencias a los trajes y al valor simbólico de sus colores son frecuentísimas en la anterior poesía castellana, aunque ya no es tan normal que el poema se dedique exclusivamente a ese motivo y se presente como una anécdota.

Esto último es exactamente lo que hace Encina en el poema mencionado (es una anécdota): tras narrar el suceso se limita a hacer una interpretación de los tres colores que aparecen, y lo hace con la novedad de que en la composición del poeta salmantino no se trata de trajes sino de flores.

Las coplas de amores de circunstancias de Juan del Encina forman un conjunto de ocho textos ubicados a continuación de las veintidós coplas que conforman el cancionero amoroso ya estudiado. Es interesante advertir que una vez más la pista sobre la posible influencia que gravita en torno a la poesía de Encina señala la dirección de

⁴⁸⁷ *Poesía amorosa y realidad cotidiana*, p. 21.

Italia. No se trata, obviamente, de la única influencia del poeta salmantino, ni seguramente sea la principal, pero resulta enormemente revelador. Ya señalé a Italia para indicar la posible influencia que recibe Encina a la hora de diseñar una ordenación secuencial y articulada para su cancionero amoroso en coplas. Y ahora parece obligado volver a señalar la península vecina para explicar la madura y temprana asimilación del esquema de la poesía amorosa de circunstancias. En los dos casos Encina parece disponer de un cierto bagaje literario procedente del petrarquismo italiano que, aún antes del cambio de siglo, comienza a llegar a nuestro país.

En concreto, Alonso señala la probable influencia de “un petrarquismo más ingenioso y pintoresco, casi manierista” practicado con fruición en las cortes italianas antes de que Bembo difundiera la lectura clásica del *Canzoniere*⁴⁸⁸. Se trata de un estilo literario que por sus temas y su estilo se centra en el aspecto lúdico, festivo y anecdótico de la vida de la corte distanciándose así del tono sereno, moral y espiritual del itinerario poético de Petrarca. Muy probablemente Encina bebiera también de esa fuente italiana. Por otro lado, hay que tener presente que el gusto por la anécdota galante unido a un progresivo virtuosismo retórico son rasgos que iban configurando la propia tradición cancioneril castellana en el filo del quinientos. En cualquier caso la impresión que recibe el lector de las coplas de amores apunta a que el mero devenir de las últimas generaciones de poetas de cancionero no justifica toda la originalidad de la producción poética enciniana y que parece obligado mirar a Italia para explicar algunas de estas novedades.

4. RETÓRICA Y ESTILO EN LAS COPLAS DE AMORES: RECURSOS DE AGUDEZA

Los textos de las coplas de amores que he citado hasta el momento muestran a las claras la profunda huella que deja en las poesías encinianas una concepción retórica que busca la originalidad mediante los recursos de agudeza⁴⁸⁹. En este punto la poesía de Juan del Encina es un ejemplo modélico de la evolución formal que ha recorrido la

⁴⁸⁸ *Poesía amorosa y realidad cotidiana*, p. 36. Como ya dije cita el caso de Serafino dell'Aquila o Aquilano, el más célebre representante de este petrarquismo juguetón que se extiende por las cortes italianas. Se podrían añadir otros nombres como Caracciolo, Aloisio o Galeota, dentro del círculo napolitano.

⁴⁸⁹ Antonio Chas Aguión ya subrayó ese poso de la retórica alambicada en las coplas de amores; véase su trabajo: “*Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina*”. El recorrido que sigue lo adelanté parcialmente en un trabajo en prensa (revista *Cancionero general*, 2008): “«Llora sangre mi papel»: agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina”.

poesía cancioneril hacia finales de siglo. Este recorrido ha sido descrito, entre otros, por Beltrán en el prólogo a su magna antología de poesía de cancionero⁴⁹⁰. Los poetas contemporáneos de Encina —Cartagena, Guevara, Garci Sánchez— practican, como él, esa poesía rica en procedimientos retóricos y en un conceptismo cada vez mayor. El gusto de Encina por la intensificación de recursos expresivos y de agudeza es muy acusado. De hecho, como han observado muchos de los estudiosos y editores de nuestro autor, esta es una preocupación que se advierte en todos los géneros y subgéneros que practica. Junto a esto, no hay que olvidar las atinadas observaciones de Casas Rigall⁴⁹¹: “las convenciones cortesas confieren unidad temática y estilística a toda la poesía amorosa de los cancioneros, independientemente de sus distintas modalidades formales”. De ahí que puedan aplicarse a las coplas de Encina las palabras que emplea Beltrán, por ejemplo, para describir la evolución formal del género de la canción cortés⁴⁹²: “se intensifica el recurso a la retórica de la expresión y se desarrolla hasta el paroxismo la repetición de palabras y el conceptismo”. El hecho de que se trate de coplas —un género mayor, heredero del *dezir* cuatrocentista— no impide que, en el caso de las coplas de amores encinianas, sean abundantes los recursos expresivos puestos al servicio de la agudeza.

Con todo, creo necesario subrayar que esta veta conceptista y retórica que aparece en toda la obra de Encina no tiene como punto de llegada un supuesto hermetismo o ausencia de significado en sus poesías, como ha llegado a decirse⁴⁹³. De otro modo no hubiera sido posible reconstruir la historia de los amores del poeta en ese cancionero amoroso que contienen las coplas de amores. Aunque Encina se comporte a veces como un mero virtuoso en el manejo de los recursos de expresión, no suele faltar una voluntad de trascender la retórica para explicitar un mensaje con sentido pleno. Por eso, tal virtuosismo no es un lastre para la poesía de nuestro autor sino todo lo contrario: para Encina, como para los grandes poetas cancioneriles de su tiempo, el mérito (y la

⁴⁹⁰ V. Beltrán (ed.): *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, en particular en el epígrafe “La estructura de los géneros: de Santillana al Comendador Escrivá”, pp. 56-71. Véase también Ricardo Senabre: “Poesía y poética en Juan del Encina” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 205-216. Ya Andrews, en su libro clásico sobre nuestro autor, aludió a esta retórica enciniana, si bien la interpretó en clave socio-literaria, en el marco de su constante voluntad de ascenso social (Richard Andrews: *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley: University of California Press, 1959). Para la evolución de la retórica cancioneril es indispensable el documentado libro de Casas Rigall con sus cálculos porcentuales según las generaciones de poetas cuatrocentistas (*Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*).

⁴⁹¹ J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, p. 31.

⁴⁹² V. Beltrán (ed.): *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, p. 59.

⁴⁹³ Véase, por ejemplo, las consideraciones que hace Rambaldo en el prólogo de su edición de las obras de Encina para la colección Clásicos Castellanos (Madrid: Espasa Calpe, 1978-1983).

originalidad) radicaba precisamente en el hábil manejo de los recursos expresivos del ámbito de la agudeza. El estudio de estos recursos nos dará la medida de la habilidad y la novedad de Encina no ya en el diseño general de su cancionero —como ya ha sido puesto de manifiesto— sino en la creación de cada uno de los poemas que lo componen.

Para este rastreo de recursos de agudeza, que considero necesario para valorar la envergadura de la obra enciniana, disponemos de dos herramientas utilísimas; en primer lugar la citada monografía de Casar Rigall, que aborda la presencia de este tipo de recursos en la poesía amorosa de cancionero. Esa ambiciosa investigación ha sido un punto de partida fundamental para otros estudios sobre autores y estilos de nuestra poesía de cancionero. Un buen ejemplo de este tipo de estudios a la zaga de Casas Rigall lo constituye el trabajo de Ana Rodado en torno a la presencia de la retórica y los recursos de agudeza en la obra de Pedro de Cartagena, la segunda herramienta de gran interés para mi propósito⁴⁹⁴. Modestamente, y siguiendo la pauta de esta estudiosa, me propongo abordar las coplas de Encina desde la perspectiva abierta por el trabajo de Casas Rigall. Los textos de Encina son muy ricos en estos materiales, por lo que mi acercamiento sólo podrá ser una mera selección, restringida además a una treintena de composiciones; con todo, el estudio de los recursos retóricos de *sotileza* en las coplas de amores puede constituir otro paso importante a la hora de ponderar la categoría de Encina como poeta y la originalidad de sus versos⁴⁹⁵.

4.1 *Ductus* complejo

La esencia del *ductus* es el disimulo: el poeta oculta la intención o el referente de sus versos, ya sea porque acude a la ironía o bien porque emplea diversos tipos de perífrasis y fórmulas enfáticas. El recurso a la ironía es frecuente en las coplas burlescas

⁴⁹⁴ Ana Rodado Ruiz: “Agudeza y retórica en la poesía de Pedro de Cartagena”, *Revista de poética medieval*, 4 (2000), pp. 99-152. Cartagena es diez años anterior a Encina; nació en Valladolid en 1457 y pertenecía a la ilustre familia conversa de los Santa María, rica en bienes y favores reales. La obra de Cartagena ha sido editada ejemplarmente por esta misma estudiosa, con una generosa introducción biográfica y literaria: Pedro de Cartagena: *Poesía*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha / Madrid: Universidad de Alcalá, 2000.

⁴⁹⁵ Casas Rigall parte de la clasificación cronológica de poetas de cancionero según cinco generaciones que contabiliza a razón de una por cada treinta años (a las que llama tricenios). Subraya el hecho de que suele coincidir esta clasificación “con la cronología de los poetas tradicionalmente considerados más destacables, cuya obra tendería tal vez a crear escuela”; así, por ejemplo, “durante el tricenio de 1401 a 1430 nace Juan de Mena; entre 1431 y 1460, Jorge Manrique; y entre 1461 y 1490, Juan del Encina” (Juan Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, p. 23). Desde luego, es destacable el papel relevante que concede a Encina. En efecto, considero que es el catalizador y el modelo de las distintas tendencias cortesanas para los autores de la última generación, pero también para los posteriores.

encinianas, especialmente en aquellas que se agrupan al final de las coplas de amores. Más que un tropo, se trata de uno de los constituyentes esenciales de toda composición burlesca o de tipo satírico. Así sucede en la composición 70 en la que una señora se burla de los amoríos de su marido, impropios de su edad: “Pues que vos, señor, holgáis / de querer tener amores, / devéis buscar los mejores, / los más altos que podáis” (10, vv. 1-4). La intención del emisor —aquí la dueña burlona— choca irónicamente con el tenor literal de los versos; de ahí que en las coplas que siguen censure con dureza su comportamiento. Por cierto que en esa búsqueda irónica de los amores mejores late el trasfondo de la llamada que hace San Pablo a los Colosenses para que aspiren a las cosas superiores (*Quae sursum sunt quaerite*)⁴⁹⁶. El recurso a la Biblia en un contexto tal subraya aún más el efecto irónico⁴⁹⁷.

Otro tropo que cae en el ámbito del *ductus* complejo es la llamada antonomasia: un nombre propio —a menudo el de la amada— es sustituido por un enunciado perifrástico, habitualmente en aposición. En las antonomasias de las coplas de amores Encina muestra un jugoso repertorio de piropos y expresiones galantes: “vos, una sola en primor” (48, v. 76) dice en el abecedario de amores; o, más adelante (53, vv. 99-100): “mas por mí, vos, mi tesoro, / mal podéis ser socorrida”. La ponderación hiperbólica afecta también a las antonomasias que esconden el nombre de él, como es frecuente en nuestro cancionero amoroso del XV: “Assí yo, más que dichoso, / con dichoso pensamiento” (49, vv. 11-12). El referente puede ser el mismo Amor, personalizado por Encina desde el primer verso del poema en el que le despide: “Anda, vete, burlador, / no pienses burlarme más” (64, vv. 1-2); el mismo recurso lo aprovecha el propio Amor en la composición siguiente para burlarse de las pretensiones del amante despechado desde el mismo verso inicial: “¿Qué dizes buen amador? / ¿Con quién hablas? ¿Dónde estás?” (65, vv. 1-2). No falta alguna ocasión en la que el recurso a la antonomasia abre el poema con una nota artificiosa: “Mi bien y señora mía, / señora de mi bivar, / señora de mi alegría, / por quien peno noche y día, / sin jamás lo descubrir” (75, vv. 1-5). La agudeza radica en la asociación anafórica de varias perífrasis que esconden el nombre de la dama. De este modo el referente se esconde desde los versos

⁴⁹⁶ El pasaje bíblico de la Vulgata dice exactamente: “si conresurrexistis Christo quae sursum sunt quaerite ubi Christus est in dextera Dei sedens. Quae sursum sunt sapite” (Col. 3, 1-2).

⁴⁹⁷ Encina siempre maneja la Biblia con pericia. Véase a este respecto Alan Deyermond: “La Biblia en la poesía de Juan del Encina” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 55-68. En torno la manipulación burlesca de textos bíblicos pueden verse algunos ejemplos, en un contexto más amplio (en el que no falta nuestro poeta), en el trabajo de Valentín Núñez Rivera: “Glosa y parodia de los *Salmos Penitenciales* en la poesía de cancionero”, *EPOS*, XVII (2001), pp. 107-139.

iniciales en una maraña de oraciones de relativo, como sucede en la siguiente composición: “Anda, ve, triste, cuitado, / muere tú por quien yo muero, / pues que quiere la que quiero” (76, vv. 1-3).

Las perífrasis y circunloquios son muy frecuentes en esta poesía tan alusiva y elusiva. En la estrofa final de las coplas *contra los que dizen mal de mugeres* encontramos varios ejemplos de perífrasis relativas a las mujeres y a aquellos que las atacan y defienden:

Bendito quien las sirviere / y ensalçare su corona; / biva, biva la persona / del que más suyo se viere; / muera quien mal les dessea / peor muerte que Torrellas; / en plazer nunca se vea / y de Dios maldito sea / el que dixere mal dellas. (47, vv. 172-180)

Podrían citarse aquí otros ejemplos (50, vv. 2-6; 56, vv. 1-5; 62, v. 185; 70, v. 45), pero me gustaría llamar la atención sobre un par de textos en los que lo llamativo, la *sotileza*, radica precisamente en la ausencia del tropo de la antonomasia; me refiero a las dos ocasiones en las que Encina cita su propio nombre en los versos. La práctica habitual recomienda esconder el nombre del amante, pero no hace así nuestro poeta: “vos diréis: «¡Ay, ay, mezquina, / qu’el triste Juan del Enzina / bien me dixo la verdad!»” (60, vv. 50-52); y en otra ocasión: “Determine su sentencia / lo que razón determina, / qu’el triste Juan del Enzina / goze ya de su presencia” (67, vv. 19-22). El arte del poeta salmantino innova rompiendo el horizonte de expectativas del lector, que esperaba algún tipo de perífrasis que escondiera el nombre del autor de los versos (autor que, en esta ocasión, se identifica con el enamorado). Son las dos ocasiones en las que el Encina de carne y hueso se cita en las coplas de amores, como si al aparecer fugazmente en la historia de sus amores quisiera firmar su obra.

Otro tropo que se enmarca en los recursos de *ductus* complejo es la llamada lítotes: mediante la aparición de un concepto y su inmediata negación se persiguen distintos efectos de expresividad. Encina maneja la lítotes con suma habilidad: “¡O malditos maldicientes, / hombres no para ser hombres” (47, vv. 41-42). La combinación de lítotes con exclamación y *derivatio* consigue exagerar la expresividad de esta maldición enciniana contra los que hablan mal de las mujeres⁴⁹⁸. Encina recurre a la lítotes en una

⁴⁹⁸ La maldición constituye un subgénero cancioneril, de acuerdo con Pérez Bosch: “«Desamada siempre seas»: la maldición de amores como posible subgénero lírico del cancionero amoroso castellano” en Armando López Castro y M^a Luzdivina de la Cuesta (eds.): *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (León: 20-24 de septiembre de 2005), en prensa.

peculiar *definitio* del amor: “eres, Amor, desamor, / un amigo y enemigo, / un favor y disfavor, / un temor y no temor, / andas burlando conmigo” (64, vv. 5-9). El recurso de la lítotes, como se ve, se combina con otros tropos y figuras para dotar a los versos de una mayor expresividad y un mayor grado de agudeza verbal: no se escapa al lector el virtuosismo de unos versos en las que se combinan con habilidad procedimientos de poliptoton, *derivatio* y paradoja, algo que, por otro lado es frecuente en la tradición de la *definitio amoris*⁴⁹⁹. Encina ha recurrido antes a la lítotes en otra composición semejante para enumerar los afectos contrarios —*oppósitos*— que lleva consigo la relación amorosa: “sospirar, quejar, penar, / adorar y contemplar / con favor y no favor;” (54, vv. 12-14). El “no favor” y el “no temor” sirven como acertada caracterización del sentimiento amoroso.

4.2 *Perspicuitas* y *Obscuritas*

Casas Rigall agrupa bajo este marbete a todo un conjunto de recursos de agudeza que hacen referencia a la oscuridad o dificultad de los versos e imágenes: metáforas, símbolos, hipérboles, etc. De hecho, la medida de la perspicacia y la habilidad retórica que buscan los poetas de cancionero está íntimamente relacionada con este tipo de tropos y recursos literarios, junto con aquellos que entroncan con la *antitheton* y la *annominatio*. La obra poética del autor salmantino, como ya hemos tenido ocasión de ver, es muy rica en los recursos de *obscuritas*, por lo que me limitaré a apuntar sólo algunos ejemplos de las coplas de amores.

En el ámbito de la sinonimia un recurso muy del gusto de nuestro autor es la isodinamia por negación, un tipo de *amplificatio* sinonímica que se basa en la repetición de un concepto mediante la negación de su contrario. A diferencia de la lítotes no consiste en la negación de un término ya aparecido, pues no se trata de un tropo de iteración. Así, por ejemplo, sobre las gracias de las mujeres dice el poeta: “ellas son muy piadosas / en todas nuestras fatigas / y las que más enemigas, / son no menos

⁴⁹⁹ Puede verse en algunas composiciones del catálogo recopilado por García-Bermejo: “Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV”, en A. Menéndez Collera y V. Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 275-284. Sobre la evolución cancioneril del tópico de la *definitio amoris* véase el documentado trabajo de A. Chas Aguión: «“El amor ha tales mañas”. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero», *Cancionero general*, 2, 2004, págs. 9-32. Otro ejemplo en el que lítotes y poliptoton se combinan con gran expresividad en las coplas de amores encinianas aparece en la composición siguiente, en la que Amor responde al enamorado: “tu perder es no perder / y en perder no pierdes nada” (65, vv. 23-24).

amorosas;” (47, vv. 91-94). Otros casos de isodinamia por negación aparecen cuando los versos conceptuosos y enrevesados tratan de descifrar los recovecos del sentimiento amoroso: “y más quise adelantarme / a morir, y soy contento, / que no verme y dessearme” (53, vv. 25-27); o también: “pues mi bivar fue penado, / pena quiero, que no gloria” (59, vv. 167-168). La antítesis de los enunciados, como se ve, crea el marco retórico apropiado para la presencia de la isodinamia por negación.

En cuanto a la mera *amplificatio* por sinonimia, ésta aparece constantemente en las coplas: el ritmo bimembre o trimembre de muchas de ellas invita al recurso al sinónimo en el cierre del verso. Así, por ejemplo, en el comienzo de la composición 47: “Quien dize mal de mugeres / aya tal suerte y ventura / que en dolores y en tristura / se conviertan sus plazerres” (47, vv. 1-4); el recurso al sinónimo (suerte/ventura, dolores/tristura) cuadra con la estructura sintáctica bimembre; al tiempo, sirve al poeta para rimar con soltura sus versos. En la misma composición, en la siguiente copla, encontramos otra vez la *amplificatio* sinonímica que aprovecha la disposición sintáctica por parejas o tríos. En esta ocasión, del que ataca a las mujeres se dice: “Siempre biva descontento, / fatigado y congoxoso, / nunca se vea en reposo, / jamás le falte tormento, / jamás le falte cuidado” (vv. 10-14). En estos últimos dos versos la anáfora y el paralelismo iniciales apuntalan la presencia del par de sinónimos tormento/cuidado. Los sinónimos, obvio es decirlo, suelen aparecer vinculados mediante conjunciones o — igualmente frecuente— en simple yuxtaposición: “Como quien entra en floresta / de muy suaves olores, / muy galana, muy compuesta, / con vista ganosa y presta” (49, vv. 1-4).

El ámbito de la metáfora aparece bien representado en las coplas de amores. Encontramos algunos ejemplos de metáfora bélica, esa guerra de amor provocada por la amada: “Aunque ya no llegaréis / a dar consuelo a mis ojos, / llegad a ver los despojos / de la guerra que hazéis” (52, vv. 51-54). Más abundante es la presencia de la cárcel de amor, metáfora popularizada por un contemporáneo de Encina, Diego de San Pedro, aunque bien documentada igualmente en nuestra lírica popular. La prisión amorosa del amante enciniano es una constante en muchas composiciones. Puede aparecer en los versos iniciales: “Soy contento ser cativo, / cativo en vuestro poder” (54, vv. 1-2); o en el mitad del desarrollo de la composición: “No dudéis en mi presión, / pues amores me prendieron / tan forzosos que vencieron / sin dexarme defensión” (53, vv. 101-104)⁵⁰⁰.

⁵⁰⁰ Las grafías de Encina son bastante regulares a lo largo de su *Cancionero*. En este caso nunca escribe “prisión” sino “presión”; podemos citar otro texto: “en aquel punto sentí / mi libertad en presión” (66, vv.

Es interesante la alusión enciniana a una cárcel que, aunque sea sólo por una vez, es real y no metafórica; el contexto, obviamente, es amoroso, pero el amante incide en el maltrato al que lo somete ella con su desdén: “y daisme tan gran dolor / que preso en tierra de moros, / entre negros ni entre loros⁵⁰¹ / no me trataran peor” (62, vv. 137-140). El lector esperaría la alusión —quizá tópica— a la cárcel de amor, pero Encina prefiere acudir a un símil exótico.

Son constantes las metáforas en torno a los sufrimientos amorosos; entre ellas, quizá las más comunes son la herida de amor, la enfermedad amorosa (del amante o de la amada) y, por supuesto, la muerte metafórica. La herida de amor, metáfora que popularizó Manrique y que manejó Cartagena con habilidad, también es cultivada por Encina con virtuosismo. De hecho, como ya indiqué, la metáfora de la herida amorosa sirve al poeta salmantino para referirse a su personal historia de amor y, en concreto, para matizar su secuenciación. Pienso en el poema 66 en el que el enamorado inicia una relación amorosa con una mujer distinta de Bárbola: “Siendo libre de desseo, / de otras heridas ya sano, / ora las vuestras posseo / muy dichoso, en que me veo / herido de vuestra mano” (66, vv. 11-15). Se comprende así que la composición siguiente se inicie con este mismo motivo:

Las llagas envejecidas / suelen ser de tal natura / que a vezes alcanzan cura / con otras nuevas heridas; / assí plega a Dios, señora, / por vuestra merced yo haga, / pues que mi mal empeora, / con el renovar de agora / remedie la vieja llaga. (67, vv. 1-9)⁵⁰²

Una vez más metáfora y realidad (en forma de símil) se hermanan, pero no sólo eso: la metáfora de la herida se inserta sutilmente en la narratividad del cancionero amoroso

34-35). Tal elección corresponde necesariamente a Encina, pues, como sabemos él mismo revisó la edición de su *Cancionero*; se hace necesario un estudio de la ortografía enciniana pues sospecho que puede aportar interesantes luces.

⁵⁰¹ “Loro” es un cultismo procedente del término latino “luridus”. Corominas remite al *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia, que “precisa bien el matiz de un pardo amarillento tirando a negro: «luridus: loro, amarillo, color maculado, color triste y diverso: dízense *loros* los ombres que tienen el cuero no del todo negro, salvo de tal manera amarillento que declina a negror»” (Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, III, s.v. “loro” (II).

⁵⁰² Mencioné antes la influencia de Manrique y Cartagena, en quienes Encina debió de leer el motivo de la herida de amor. Compárense, a modo de ejemplo, los textos encinianos con la primera copla de aquel poema de Manrique escrito *porque estando él durmiendo le besó su amiga*: “vos cometistes traición / pues me heristes, durmiendo, / de una herida que entiendo / que será mayor pasión / el desseo de otra tal / herida como me distes, / que no la llaga ni mal / ni daño que me hezistes”. Véase Beltrán (ed.): Jorge Manrique: *Poesía*, pp. 76-77 (n. 10). Un mismo vocabulario (“llaga”, “herida”, “desseo”), verbos en segunda persona dirigidas a la amada, culpabilidad de ella, referencias temporales, etc. Para las heridas de amor en la poesía de Cartagena, véanse, por ejemplo, las composiciones II y IV—la segunda es glosa de la primera— de la edición de Ana Rodado (pp. 83-84 y 86-93).

de Encina pues distinguimos dos heridas distintas en dos momentos temporales distintos, bien delimitados por nuestro autor. A su vez, ambos momentos se corresponden con dos mujeres: la que enamora a nuestro autor en el poema 66⁵⁰³ y la antigua amada de Encina (Bárbola) que vuelve a atraer su amor tras la recaída en amores que supone esta misma composición proyectada en la siguiente (n. 67). Por cierto que la terminología médica, típica en las distintas formulaciones del tópico de la enfermedad de amor no es mía sino del propio Encina: “mas agora, por os ver, / he tornado a recaer / en otro más firme amar” (66, vv. 8-10).

Precisamente la enfermedad es la clave poética que estructura los poemas 52 y 53, como indica la rúbrica del primero: *Coplas que embió una señora a uno que mucho quería porque en tiempo de pestilencia huyó quedando ella herida, hechas por Juan del enzina*. Sin embargo, la lectura de esta composición (y de la respuesta de él, n. 53) trunca las expectativas del lector: no aparece tanto la metáfora de la enfermedad, pese a lo indicado por el epígrafe⁵⁰⁴, como la de la inminencia de la muerte amorosa. Los versos finales constituyen un buen ejemplo: “Venid presto, no tardéis, / que mi muerte está muy cierta / y bien creo me hallaréis, / quando ya vinierdes, muerta / y la sepultura abierta / donde enterrar me veréis” (52, vv. 55-60). La imagen de la sepultura ya dispuesta —con el cuerpo de la dama que acaba de morir y a la espera de la llegada del amante— es muy plástica y cuadra, por su gusto inquietante por lo extraordinario y morboso, con otra imagen de ese mismo poema en la que la mujer da rienda suelta a sus quejas: “ved que quedo en gran dolor / y el cuchillo a la garganta / que el vivir no se adelanta / por tener mucho temor” (52, vv. 17-20)⁵⁰⁵. Desde luego, no cabe duda de que Encina manejó con habilidad el tópico de la muerte de amor, una metáfora que, al igual que sucediera con la de la enfermedad amorosa en relación a los poemas 66 y 67, sirve para hermanar dos textos, las composiciones 52 y 53. La secuencia es clara: ella le

⁵⁰³ Conocemos su nombre por el acróstico: ISABEL.

⁵⁰⁴ Desde luego resulta enormemente extravagante una amada cancioneril infestada por la peste negra. Se trata de uno de los pocos casos en las coplas de amores en los que no hay perfecta armonía entre el epígrafe y las coplas.

⁵⁰⁵ Cabría preguntarse por el origen de estas imágenes de un realismo muy vívido en torno a la muerte de la amada. Y quizá la respuesta haya que buscarla, una vez más, en el entorno de los petrarquistas italianos, que tanto gustaban de este tipo de manifestaciones, distantes del petrarquismo sereno y ortodoxo. Para el caso de Encina, ya Alonso señaló la huella inequívoca de Antonio Tebaldeo y Filenio Gallo en la *Égloga de los tres pastores*. En ella el pastor Fileno se da muerte con un “boto cuchillo”, ante el que pronuncia un monólogo final de despedida. Precisamente en este par de composiciones (nn. 52 y 53 de las coplas de amores) se deja notar una cierta huella de la tradición de la *disperata* italiana: el amante se despidе de la vida en la composición 53: llegado a “aqueste despoblado” (v. 10), pronuncia su adiós particular con versos de despedida del mundo: “desde aquí doy despedida / aquesta tierra en que moro” (53, vv. 36-37). Véase el trabajo de Alonso: “Acerca de la *Égloga de los tres pastores* de Juan del Encina”.

recrimina su partida y se dispone a morir (n. 52); en la respuesta de él (con las mismas rimas e idéntico acróstico: ENCYNA), este justifica su partida y también se apresta a la muerte: “por no sufrir ver moriros / me partí sin más tardarme; / y más quise adelantarme / a morir” (53, vv. 23-26). Sin embargo, sorprendentemente al final el amante no se quita la vida sino que da la razón a su amada y se dispone a volver a toda prisa a donde ella está (“ya me parto, no dudéis, / a veros sin más reyerta”, vv. 55-56).

Entre las coplas de amores hay otra composición cuyo núcleo temático y retórico es la metáfora de la enfermedad de amor. Se trata de la composición n. 61, cuya rúbrica lo muestra a las claras: *Juan del enzina a una donzella estando muy malo de los ojos*. Se trata de una ceguera metafórica y no real porque las propias coplas muestran que padece una enfermedad un tanto caprichosa: “Y si vuestra hermosura / por ventura, / ha plazer de verme ciego, / aunque biva sin sosiego, / con tristura, / me será muy gran holgura” (61, vv. 25-30). Es una ceguera temporal y está en la mano de ella curarla. Entre tanto, el amante se aprovecha de su condición de ciego para pedir socorro y ayuda a su amada.

Por último, la composición 69 también tiene vinculación con la metáfora de la enfermedad amorosa. Esta vez la situación es menos clara: *Juan del enzina a una señora que le preguntó qué haría para recordar, que durmía tanto que en toda la noche no recordava*. Tal descripción parece aproximarse a una supuesta y un tanto exótica enfermedad del sueño; de hecho el enamorado la trata como a una enferma, ofreciéndole un diagnóstico y una receta para tratar su mal (que piense en él, obviamente, como ya mencioné). Precisamente he contado hasta nueve ocasiones en las que aparece el término “mal”, o su plural, en las seis coplas de esta composición. Se trata de un término frecuente en las coplas de amores: unas veces hace referencia en general al proceso de enamoramiento o a los sufrimientos del amante y otras, concretamente, podría considerarse un sinónimo de “enfermedad”. Aquí, pese a que es ella la que padece la enfermedad metafórica, llama la atención la frecuencia de la primera persona: “si de mi mal os doléis, / por mal que mi mal os duela, / según a mí me desvela / creo que mal dormiréis” (69, vv. 41-45). El narcisismo del amante le lleva a escribir sobre su dolor de amor a pesar de que la supuesta enferma es ella. Es una más de entre las paradojas y artificios retóricos de nuestro poeta, y se relaciona con esa pasión amorosa disfrazada de enfermedad: quien tiene que curarse es, sobre todo y curiosamente, él. Llegamos así a la paradoja de que sea el sano quien pida cura a la enferma:

si queréis sanar mi vida / assí la avéis de curar. / Curadme por vuestra mano / y luego seré
guarido, / sin vos no puedo ser sano; / si se duerme el çurujano, / contad por muerto al
herido” (69, vv. 17-21).

Debe notarse la atinadísima comparación, traída a modo de *exemplum* de la vida médica real, que cierra la copla con dos versos finales sentenciosos, de perfecta distribución sintáctica. El que está enfermo es el que no lo parece: la vida de él —enfermo imaginario— está en manos de la de ella, su particular cirujano. Encina se mueve con virtuosismo conjugando los planos real y metafórico e invirtiendo los papeles de médico y enfermo.

La metáfora del fuego de amor, no muy frecuentada por nuestros autores cuatrocentistas, aparece igualmente entre las coplas de amores. La encontramos en la última copla de la composición *a las damas* (n. 49): “Assí que, señoras damas, / a los que tan vuestros son, / el amor, con bivas llamas, / por dexar bien sus famas, / les abrasa el corazón” (vv. 111-115). Estas mismas rimas aparecen en otro poema, la composición n. 51, aquella en la que escribe *alabando a su amiga porque le preguntavan quién era*. Tras la descripción física de ella se niega a decir su nombre: “mas el nombre desta dama, / cuya llama / me quema como enemiga, / sin que mi pluma lo diga, / su gran fama / os dirá cómo se llama” (vv. 138-144). Encina, como siempre, juega con las palabras, con sus significados y sus rimas. El término “fuego” como pasión amorosa aparece en el *Testamento de amores* (n. 59), cuando el amante testador señala, en el contexto de sus últimas voluntades: “Sea el atahúd de fuego / donde yo fuere metido, / con amor muy encendido, / pues amor me tiene ciego” (vv. 199-202). Sutilmente Encina combina dos metáforas, la del fuego amoroso y la de la ceguera de amor, que hemos comentado más arriba: demuestra así su destreza en el manejo de algunas de las principales metáforas para la descripción de la pasión amorosa (un amor que es herida, guerra, fuego, ceguera o muerte).

En la composición 74 vuelve a aparecer el fuego de amor, aunque se trata de un contexto un tanto peculiar por su condición burlesca. El poema en cuestión es aquel envío de un cuarto de carnero a unas damas para que cada una lo guise y lo coma a su gusto. Los dobles sentidos relacionados con el universo de la gastronomía (el cocer, asar y cocinar) favorecen la presencia del fuego amoroso:

“Y si lo queréis assado, / tomaréis un assadero / con amor muy verdadero / de tres gajos de cuidado, / y en fuego muy abrasado / de muy mucha compasión / assaréislo de buen grado, / que presto será guisado / si no falta ell afición” (vv. 27-35).

Es interesante advertir cómo Encina recurre a la alegoría imperfecta, aquella figura estudiada por Alonso que suaviza la brusquedad de una metáfora pura. En efecto, nos encontramos imágenes como “fuego de compasión” o “tres gajos de cuidado”: las imágenes tomadas de la vida real se combinan con un segundo elemento que remite al mundo de los sentimientos. La elaboración sintáctica es muy sencilla: nombre común + de + nombre abstracto, un procedimiento que ya hemos advertido en la *Justa de amores*.

Encontramos otras metáforas menos frecuentes, de muy diverso origen. El mundo de la religión ofrece algunas comparaciones muy sugerentes, como las que incorpora Encina en la descripción de su amiga: “las manos angelicales, / celestiales, / delgadas, largas y blancas” (51, 115-117); o las que abordan el conocido motivo del sueño de amor, menos reverente: “si me duermo con fatiga, / entre sueños, con tristura, / sueño ver vuestra figura / más cruel que de enemiga” (62, vv. 117-120). Merece la pena reseñar, por último, el manejo que hace Encina de metáforas y comparaciones tomadas del mundo de la escritura. En este punto la misma composición 62, dirigida *a su amiga en tiempo de Cuaresma*, ofrece un buen ejemplo. Encina contrasta la evolución que, como poeta, ha experimentado en los temas de sus escritos desde que cayó enamorado y se lamenta por ello: “¡ay, cuitado, que solía / escrevir devotas cosas / y ora amor, con su porfía, / me manda sin alegría / que escriba penas penosas!” (vv. 106-110); y cierra la copla siguiente con una bellísima metáfora de gran fuerza poética: “son serviros mis porfías / y vos siempre más cruel, / hago mil hechizerías, / hago de las noches días, / llora sangre mi papel”. La poderosa imagen del papel que llora sangre resume con acierto el estado confuso y desolado del enamorado enciniano y, al tiempo, da cuenta acertadamente del tema y el tono de sus composiciones.

La alegoría es otro de los tropos fundamentales relacionados con la *obscuritas* retórica⁵⁰⁶. Una alegoría es un conjunto de metáforas de un mismo universo temático que se asocian en una misma composición. En el caso de las coplas de amores las

⁵⁰⁶ Véase un detallado recorrido por el empleo de la alegoría en otros poetas y autores contemporáneos de Encina en el documentado trabajo de A. Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente: “La alegoría, por encima de épocas y estilos: los años de los Reyes Católicos”, en Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval (eds.): *Metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 203-224.

alegorías pertenecen, como era de esperar, a ámbitos temáticos semejantes a los de las metáforas señaladas. Ya señalé que la *Justa de amores* (n. 72) constituye un buen ejemplo de alegoría de tipo bélico: el vocabulario y las imágenes de esa lucha entre el amante y su amada reproducen los de una justa real. El *Testamento de amores* (n. 59), por su parte, ofrece un ejemplo certero de alegoría legal. Una pequeña cala en los textos del *Testamento* muestra que Encina reproduce en esa composición el vocabulario jurídico propio de los testamentos, con expresiones tan particulares como “sepan quantos” (v. 60), “ordeno primeramente” (v. 87) o “Ítem más quiero y ordeno” (v. 154). Pero la alegoría no se limita únicamente al vocabulario: el amante testador da precisas indicaciones sobre sus exequias y honras fúnebres, nombra albaceas y herederos y lo firma y fecha; incluso no falta la cláusula de derogación de testamentos anteriores: “Si hallaren yo aver hecho / otro testamento alguno, / yo lo doy ya por ninguno, / según costumbre y derecho” (vv. 280-283). Nuestro poeta, como se ve, conocía bien el ámbito de las leyes y el derecho. La figura de la alegoría legal aparece en otra composición, mucho más breve, la n. 67, aquella en la que el enamorado vuelve a recuestar a su amiga *aviéndola dexado mucho tiempo de seguir*. Este nuevo intento del enamorado se disfraza, a lo largo de las tres coplas de que consta el poema, de exposición de motivos ante la amada y petición de que dicte sentencia (favorable, claro)⁵⁰⁷. La copla final contiene esa petición final:

Determine su sentencia / lo que razón determina, / qu’el triste Juan del Enzina / goze ya de su presencia; / y assí, señora, concluyo / que sentencie con amor, / y que quiero y constituyo / al presente siervo suyo / para mi procurador. (vv. 19-27)

Los tres versos finales aluden con precisión a la figura jurídica del procurador, aquella persona que precisamente hace las veces del representado en ausencia de este, tal y como anuncia el epígrafe oportunamente: *por tercera persona*. La metáfora, por tanto, está muy bien traída en el contexto del caso amoroso —visto para sentencia— que diseña el poeta salmantino⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Técnicamente este tipo de expone/solicita recibía el nombre de memorial.

⁵⁰⁸ Creo advertir en estos versos el eco de algunos otros de Jorge Manrique, en los que aparece igualmente la metáfora legal con un vocabulario muy similar. Se trata de aquel diálogo del poeta con el dios Amor, cuya influencia ya señalamos en las composiciones nn. 64 y 65. “*Responde el Dios de amor*: Amador: Sabe que ausencia / te acusó y te condenó, / que, si fuera en tu presencia, / no se diera la sentencia / injusta como se dio” (vv. 31-35); y, en la copla siguiente, en la que “*Replica el aquejado*: / ¡Qué inicio tan bien dado, / qué justicia y qué dolor, / condenar al apartado, / nunca oído ni llamado / él ni su procurador!” (vv. 41-45). Cito por la edición de Beltrán (ed.): Jorge Manrique: *Poesía*, p. 99 (n. 17). El

En cuanto a la alegoría religiosa, ya he ido señalando algunos de los numerosos casos de *religio amoris* que inserta Encina en sus coplas de amores⁵⁰⁹. Algunas composiciones avisan, ya desde la rúbrica, que el recurso a la alegoría religiosa es la clave interpretativa de la obra que sigue. Ese es el caso de las coplas *en tiempo de Cuaresma* (n. 62) o la *Confesión de amores* (n. 63). El mismo *Testamento de amores* (n. 59) puede leerse como una alegoría religiosa, al menos las secciones en las que ofrece algunas precisiones sobre la liturgia fúnebre de su entierro (exequias, oraciones, entierro) y las celebraciones posteriores. Alegoría religiosa y legal se dan la mano en un mismo texto.

No encontramos muchos casos de símbolos empleados por Encina como tales. Sí que podemos leer alguna referencia animalística, que no llega a constituir un símbolo. Así, hay una mención de la urraca, pero bajo una de sus denominaciones tardomedievales (“pega”) y en lo que parece más bien un refrán: “soy tan cierto en los sermones / como la pega en el soto” (62, vv. 99-100)⁵¹⁰. Con todo, no deja de ser sugerente la rusticidad, por decirlo de algún modo, de la comparación enciniana. Otra expresión semejante contiene una referencia al toro, que sí tiene segundos sentidos, además del refrán al que alude: “viendo vos quedar mi vida / puesta en los cuernos del toro, / para vos buscáis guarida” (52, vv. 35-37). El contexto es la queja de la mujer contra su amado por abandonarla *en tiempo de pestilencia*. Obviamente el juego con la tópica expresión de infidelidad parece inequívoco, si bien, una vez más, no hay símbolo sino, más bien, cita de un refrán de tipo animalístico. Recordemos, para terminar con las menciones de animales en las coplas de amores, la presencia del gallo de pelea de la composición final (n. 76): aunque se trata de un gallo real, lo extravagante del envío sugiere que la elección de este animal y no otro podría relacionarse con la connotación chulesca y presuntuosa que la tradición occidental atribuye a este animal.

La simbología de los colores aparece bien elaborada y desarrollada en la composición n. 73, la dirigida *A una señora que le dio un manojo de alhelíes*. Ya mostró la oportunidad del blanco de las rosas como trasunto de la pureza y frescura de la

interlocutor del enamorado en el poema de Encina es la amada, mientras que en el de Manrique es el mismo dios Amor.

⁵⁰⁹ Al respecto, debe verse F. Crosas: “La *religio amoris* en la literatura medieval”, en F. Crosas (ed.): *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona: Eunsas, 2000, pp. 101-128, que atiende singularmente a los poetas cuatrocentistas.

⁵¹⁰ Covarrubias explica la denominación y su etimología: “Por otro nombre picaza y urraca, ave conocida, que imita la voz humana; del nombre latino PICA, AE” (Felipe C. R. Maldonado, ed.: Sebastián de Covarrubias Orozco: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Castalia, 1994, s. v. “pega” [I]). Francisco Bernis abunda en la difusión espacio-temporal del término alusivo a la urraca (“pica”, “pegaza”, “pega”, entre otras denominaciones) en su *Diccionario de nombres vernáculos de aves* (Madrid: Gredos, 1995), s. v. “urraca”.

belleza femenina, el amarillo como símbolo de la tristeza que padece el enamorado ante la pasividad de ella y el morado como emblema de la muerte y la desolación que llenan el alma del amante. En los tres casos se trata de usos rectos del símbolo, sin significados adicionales a los ya conocidos⁵¹¹.

La descripción de *su amiga* que aparece en la composición 51 contiene una serie de referencias minerales y vegetales que impondrán su uso durante los siglos siguientes: “Tiene crecidos cabellos / y tan bellos / como finas hebras de oro” (51, vv. 37-39); y más adelante: “las mexillas muy hermosas / y vistosas, / ni postizas ni afeitadas, / de suyo muy coloradas / como rosas, / muy perfetas y graciosas” (51, vv. 67-72). Es interesante notar cómo Encina huye voluntariamente del símbolo: en este grupo de referencias a flores y minerales opta por aclarar el proceso de metaforización mediante la partícula “como”, que convierte lo que podría ser metáfora o símbolo en simple comparación. Es el mismo procedimiento que sigue para la descripción de los labios: “los labros muy concertados, / colorados / como de fino coral” (51, vv. 79-81)⁵¹². En la descripción de la amada enciniana encontramos los tópicos de la belleza femenina que se multiplicarán hasta la saciedad en nuestro Siglo de Oro; como vemos, no hay que esperar hasta Garcilaso para encontrar estas pautas para la *descriptio puellae*; en realidad, buena parte de la retórica de nuestros poetas del Siglo de Oro (pienso en los tropos de *annominatio*, las figuras de posición, la búsqueda de la sutileza, en general) tiene más vinculación de la que se ha venido señalando con los esquemas y los recursos de los poetas de cancionero, como han puesto de manifiesto Gómez Moreno y Jiménez Calvente con dos ejemplos señeros⁵¹³.

⁵¹¹ J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, pp. 110-113.

⁵¹² No se me oculta la novedad de este tipo de descripciones: no es frecuente la descripción del cuerpo femenino partiendo de metáforas petrarquistas como las que Encina incluye en esta composición. Cabe relacionar esta novedad con la lectura de Encina de algunos petrarquistas italianos. Tampoco hay que olvidar, que esa descripción podría estar más cerca del canon del retrato femenino establecido por Boccaccio, quien sí que fue conocido en nuestro siglo XV; sería la otra posible vía de la que bebería Encina. Tomo esta última precisión de la exposición de María Pilar Manero: “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, en María Hernández Esteban (ed.): *El ‘Canzoniere’ de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección. Actas del Seminario Internacional Complutense (10-12 noviembre 2004)*, número extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 12 (2005), pp. 247-260. En cuanto a la huella del Petrarca del *Canzoniere* en otros poetas próximos a Encina, debe verse J. Whetnall: “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”, que ya cité más arriba.

⁵¹³ “Comentario al soneto quevedesco ‘Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo’ (con una nota sobre la antigua Escitia)”, en *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 6 (2002), pp. 137-150 y “Garcilaso entre apuntes de poética y teoría literaria cuatrocentista”, en J. L. Girón Alconchel, F. J. Herrero Ruiz de Loizaga, S. Iglesias Recuero y A. Narbona Jiménez (eds.): *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, 2003, II, pp. 1241-1251.

Un último recurso de *obscuritas* al que conviene atender es la hipérbole, que persigue la exageración de algún elemento con el fin de encarecer su expresividad. Resultaría poco apropiado realizar aquí un recorrido detallado por las hipérboles de las coplas de amores puesto que la poesía cancioneril se fundamenta precisamente en una concepción exagerada, extremada del amor: el dolor del amante es máximo, tanto como la perfección de su amada o la enormidad de su sufrimiento amoroso. De ahí que el recurso a la hipérbole sea constante. Rodado señala tres ámbitos temáticos de la hipérbole⁵¹⁴: la concepción extrema del amor que lo hermana con la muerte, el llamado elogio imposible y la hipérbole sagrada. Ya hemos señalado más arriba algunos ejemplos de lo primero. Ese puñado de referencias podría multiplicarse; pienso, por ejemplo, en una divertida expresión del poema 64, en el que el poeta expulsa al dios de Amor con afirmaciones enfáticas: “Desde agora te despido, / que, aunque muera y más que muera, / quiero ya que no te quiera / mi querer, si te ha querido” (64, vv. 37-40). Ese “más que”, partícula inequívoca de un enunciado exagerado, es muy frecuente en las coplas de amores⁵¹⁵. Pero el recurso hiperbólico más frecuente es probablemente la cifra “mil”, manejada como elogio imposible en un buen número de composiciones: “por contarle mi querella / dos mil vezes la rodeo” (50, vv. 35-36); “no es posible rescatarme / con mil años de servicio” (58, vv. 59-60); “buscando por dos mil medios / cómo poder consolarme” (60, vv. 57-58). Podrían señalarse muchos otros ejemplos: (49, v. 80; 51, v. 15; 52, v. 30; 55, v. 5 y 20; 59, v. 136; 62, v. 128; etc.): parece tratarse de un verdadero rasgo de estilo personal que Encina bien pudo tomar de Jorge Manrique⁵¹⁶. No faltan otras hipérboles que adoptan la forma de elogio desmesurado hacia la mujer amada: “que no bive criatura / que en veros biva segura / sin teneros afición” (57, vv. 15-17). O la bella declaración amorosa de la *Confissão de amores*: “estoy puesto en vuestro olvido, / aunque os quiero y he querido / más que nadie a nadie quiera” (63, vv. 52-54). La aliteración, el políptoton y la estructura bimembre, repetitiva, se ponen al servicio de la exageración hiperbólica.

En cuanto al tercer tipo de hipérbole, la llamada hipérbole sagrada, no faltan ejemplos. Las declaraciones de amor se prestan a este tipo de exageraciones, como

⁵¹⁴ A. Rodado: “Agudeza y retórica en la poesía de Pedro de Cartagena”, p. 124.

⁵¹⁵ Otro ejemplo tomado de las coplas: “No porque muchos no tengan / tal querer con las que quieren, / que mueren y más que mueren, / mas otros ay que se vengan” (47, 136-139). Aparece el mismo verso que en la hipérbole anterior y la combinación de idénticos verbos, “querer” y “morir”.

⁵¹⁶ María Morrás lo considera un rasgo de estilo de Jorge Manrique, a quien sigue Encina en tantas ocasiones; véase el prólogo a su edición de las obras de don Jorge (Jorge Manrique: *Poesía*, Madrid: Castalia, 2003, p. 35).

sucede en los siguientes versos, en los que suena una expresión tomada de Jorge Manrique: “no tenéis más fe que un moro, / pues sabéis que en vos adoro / y tenéis la fe perdida” (52, vv. 38-40)⁵¹⁷. Nuevamente vuelve a emplear Encina el recurso de la hipérbole sacroprofana de versos manriqueños en la composición 68: “pues entre nosotros dos / yo soy siervo y vos mi dios, / vos avéis de remediallo” (vv. 48-50). En general los juegos de palabras y dobles sentidos sacroprofanos aparecen por doquier: es tópico el manejo de equívocos (en los que se emplea a un tiempo el significado religioso y el erótico) en términos como “passión” (61, vv. 7-12), “fe” (51, v. 162), “devoción” (66, v. 36), etc.

4.3 *Disputatio dialectica* y citas

La *disputatio dialectica* es la “tensión entre argumentaciones y refutaciones ingeniosas”⁵¹⁸. Incluye los distintos tropos que se basan en la proposición de una alternativa, así como aquellos otros que constituyen pruebas en una argumentación. La *communicatio*, por ejemplo, consiste en la proposición de una alternativa sin llegar a optar por una de las opciones: el poeta se limita a analizar los dos términos de la enunciación. El recurso encaja muy bien en algunas coplas encinianas en las que el elemento temático fundamental es la duda o el desconcierto del amante puesto en una tesitura concreta. Ese es el caso, por ejemplo, de la composición n. 50:

⁵¹⁷ El verso de Manrique aparece en su conocida glosa del mote “Sin Dios, y sin vos y mí”: “Sin Dios, porque en vos adoro, / sin vos, pues no me queréis” (vv. 6-7 de la composición n. 37 de Manrique), *apud* Beltrán, (ed.): Jorge Manrique: *Poesía*, p. 126. Este mote fue glosado o citado después por Pedro de Cartagena (n. LXXV de la ed. de A. Rodado, pp. 216-217), López de Haro (n. 94 de la edición de J. González Cuenca del *Cancionero general*, Madrid: Castalia, 2004), Escrivá (n. 33 de la edición de Garci Sánchez de Badajoz de Julia Castillo), Quirós (n. 169 de la antología de V. Beltrán, *Poesía española*. 2. *Edad Media*, pp. 665-669) y el Comendador Román (“La *Tragedia trobada* de Juan del Encina y las *Décimas sobre el fallecimiento del Príncipe Nuestro Señor* del Comendador Román: dos textos frente a frente”, *Il Confronto Letterario*, V [1988], pp. 113-114); al menos los cuatro últimos son contemporáneos de Encina. Lo digo porque en la cadena de ecos y glosas de este mote, que llega hasta Lope de Vega, Bernardo de Balbuena, Lomas Cantoral y Quevedo, hay que incluir un eslabón de gran altura literaria, que no ha sido señalado aún por la crítica: el que ofrece nuestro poeta en sus coplas de amores. En efecto, Encina dialoga con Manrique y los poetas de su tiempo en varias de sus coplas. En la composición n. 55, por ejemplo: “Yo sin mí, con vos, sin vos, / por veros, que no deviera, / mal conmigo, mal con Dios: / si mal me va con los dos, / más con vos hasta que muera” (55, vv. 41-50). Volvió otra vez sobre él en otra sección de 96JE, la de glosas de motes: su *Glosa de una canción que dize «De vos y de mí quexoso», etc.* (96JE-78), referencia que sí dio Beltrán en su edición de Manrique, pp. 126 y 202-203. Dejo el estudio detenido de esta interesante serie de ecos para otra ocasión.

⁵¹⁸ J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, p. 137.

No sé qué modo me siga / ni sé, triste, qué me diga / ni sé cuál es lo mejor; / si la trato como amiga, / con amor, / desdeñará mi dolor; / y si le muestro enemiga, / con fatiga, / o si finjo desamor, / quizá que será peor, / pues amor amar obliga. (50, vv. 12-22)

Precisamente esta composición 50 se sustenta retóricamente en esta figura: las coplas forman extensas proposiciones disyuntivas que no acaban por decidir nunca al amante en un sentido o en otro (vv. 23-33 y 45-55). De este modo, Encina consigue subrayar la oposición de parejas de conceptos frecuentes en las coplas de amores: amor/razón, amiga/enemiga, alegría/tristeza, etc.

Dentro de las *probationes* destaca el recurso al *exemplum*, al *argumentum* y a la *sententia*. Se trata de tres estrategias retóricas que buscan demostrar una verdad del discurso. Cuando el *exemplum* o prueba por analogía hace referencia a la vida cotidiana se denomina símil, como aquel ejemplo del cirujano que se duerme mientras opera, que cita Encina para censurar el excesivo sueño de la mujer a la que ama. La composición 52 se abre con un *exemplum* similar:

El metal que está forjado, / en el toque da señal, / mas el qu'es fino metal / es más fino más tocado; / assí vos, desamorado, / de la muerte temeroso, / ya señal avéis mostrado. (52 vv. 1-7)

La prueba de la piedra de toque, cuyo sonido sirve para comprobar la resistencia del metal, se convierte para la amada que dice estos versos en comparación adecuada para ponderar la infidelidad de su enamorado, que parece dar señales de distanciamiento (no olvidemos que las coplas van dirigidas a uno que *en tiempo de pestilencia huyó quedando ella herida*). En las coplas de amores encontramos algunos otros *exempla* traídos a colación en el marco de variadas argumentaciones amorosas. Por ejemplo, el *exemplum* teológico, con la comparación entre Eva, la primera mujer y la Virgen María, en el contexto de la alabanza a las mujeres:

Siempre en deuda les quedamos, / pues que por muger cobramos / lo que perdimos por Eva. / Sírvanlas todos de gana, / pues que Dios, por nos salvar, / de muger vino a tomar / en el mundo carne humana. (47, vv. 52-58)

Se trata de un lugar clásico de la teología mariológica medieval, presente en otros poetas y textos cancioneriles y en la liturgia cristiana⁵¹⁹. También es tópico el *exemplum* de la composición 54, en la que se suman mitología e historia, a la búsqueda de términos de comparación apropiados para la amiga de Encina:

Y si Troya agora fuera / con más justa causa y buena, / más razón agora huviera / para que se destruyera / por vos, que no por Elena; / y a Marco Antonio su pena / fuera más dulce fatiga / si Cleopatra, su amiga, / fuera de gracias tan llena. (54, vv. 37-45)

Con todo, la mayor concentración de *exempla* mitológicos, bíblicos e históricos lo constituye el *Perqué de amores* (n. 71), del que ya ofrecí algunos textos más arriba. Al tratarse precisamente de un subgénero dialogado es constante la cita de autoridades para probar cada una de las doctrinas en disputa. Un último *exemplum* mitológico aparece en el comienzo de la composición 54, que Encina dirige *a su amiga porque se le escondía en viéndola*: la proximidad de ella, unida a su rechazo voluntario y sin concesiones, inspiran al poeta salmantino la comparación con la tragedia de Tántalo:

Como Tántalo que está / en ell agua en tal manera / que hasta la barva le da / y, al tiempo que a beber va, / húyle, que no le espera, / y la fruta que comiera / también huye y no le toca, / ¡o mal que assí desespera, / que de hambre y sed se muera / viendo el remedio a la boca! // Assí yo, por mi ventura, / muy metido en contemplaros, / viendo vuestra hermosura / húyeme vuestra figura / ya que voy para hablaros. (58, vv. 1-15)

Frente al *exemplum*, el *argumentum* es una prueba por deducción. Si se origina en una hipótesis potencial (mediante el enunciado de un suceso o anécdota posible), suele hablarse de *locus a fictione*, puesto que la prueba no deja de ser una ficción artificial elaborada por el poeta. Es un recurso frecuente en el cancionero amoroso de Encina, apoyado en enunciados de frases condicionales como el siguiente par de ejemplos: “si me acuerdo de olvidaros, / más me acuerdo de acordaros / por no veros olvidada” (55, vv. 33-35); “si a vuestra puerta llegare / y por Dios os demandare, / sin olvido / socorráis al afligido” (61, vv. 39-42). Se trata de hipótesis potenciales porque terminan con su misma enunciación: no hay voluntad de llegar a ponerlas en práctica o de hacer

⁵¹⁹ Para un interesante panorama de las discusiones teológicas en la poesía de cancionero, véase Manuel Moreno y Ana Rodado: “Las polémicas teológicas en los cancioneros”, en Alan Deyermond (ed.): *Proceedings of the tenth colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 30), 2000, pp. 43-64.

comprobación alguna. No abundaré en ejemplos de *locus a nomine*, cuyo manejo tiene tantas consecuencias para la configuración del cancionero amoroso que conforman las coplas de amores⁵²⁰.

La *sententia* suele aparecer al final de una copla y busca cerrar una demostración con alguna afirmación breve y taxativa que confiera validez general a un enunciado preciso. Así, la composición 68 establece una situación muy concreta, la de un amante que en el momento de su declaración no consigue su propósito y *turbado se despidió sin aver quexado su mal* a su amiga. La primera copla se cierra con un ejemplo típico de sentencia: “porque todo el más saber / es en guardar lo ganado; / lo ganado y no guardado / presto se torna a perder” (68, vv. 6-9). La sentencia se confunde con el refrán, otro recurso de gran eficacia probatoria en el cierre de una copla: “porque según son mortales / mis heridas, tan sin medio, / quieren desigual remedio / los males muy desiguales” (69, vv. 33-36). Por otra parte, la cita es un recurso muy frecuente en la poesía cancioneril. Encina recurre oportunamente a la acomodación de refranes que trae a colación con destreza, como ahora veremos. Pero también hay algunos casos de cita litúrgica o bíblica: se trata más bien de ecos de esos textos que tan bien conocía nuestro autor. Así, leemos en el *Testamento de amores*: “No mirando a mis pecados / sino a su misericordia, / le suplico sin discordia / me quieran ser perdonados” (vv. 100-103), donde se advierte claramente un eco de la liturgia de la eucaristía: la invocación *ne respicias peccata nostra sed fidem* del Misal romano⁵²¹. En la copla siguiente encontramos otro eco litúrgico: “A la tierra el cuerpo mando / porque no tenga querella, / pues que fue formado della / y en ella se va tornando” (vv. 109-112); es claro el eco de la liturgia de la ceniza bajo la conocida expresión *pulvis eris et in pulveris reverteris*. Encina acude en estos dos casos a la liturgia, que tan bien conocían él y sus lectores; parece obvio que el poeta salmantino aprovechó la peculiaridad temática y estilística de su *Testamento de amores* para explotar el recurso de la cita litúrgica.

Otro tipo de cita que corresponde tratar aquí es la de tipo literario. Encina cita puntualmente a dos poetas de cancionero que habían adquirido, por distintos motivos, un punto de leyenda ya en la misma tradición cancioneril en la que se insertan sus obras: Torrellas y Macías. Los textos muestran el conocimiento que tenía nuestro poeta acerca de los tristes destinos legendarios de esos predecesores. Torrellas aparece

⁵²⁰ Lo vimos, dentro de este capítulo, en 2.4.

⁵²¹ James Socías (ed.): *Misal Romano Diario*, Chicago: Midwest Theological Forum; Monterrey: Librería Beityala; Huntington: Our Sunday Visitor; Princeton: Scepter, 1999 (1ª ed. 1996).

oportunamente al final de las coplas *contra los que dizen mal de mugeres*: “muera quien mal les dessea / peor muerte que Torrellas” (47, vv. 175-176). Como es sabido se atribuye al poeta Pere Torrellas, vinculado a la corte de Juan II y autor de las *Coplas de las calidades de las donas*, una muerte violenta a manos de las mujeres, que se vengan por sus coplas antifeministas. Esta muerte, que pronto fue mitificada, aparece narrada con detalle al final de una novela sentimental de Juan de Flores, *La historia de Grisel y Mirabella con la disputa de Torrellas y Braçayda*. Encina maneja esa versión legendaria de San Pedro sobre la muerte de Torrellas, quien en realidad apenas había muerto apenas diez años antes⁵²²; además, la cita aparece en su poema en defensa de las mujeres: obviamente Encina conocía la tradición literaria con la que entronca su propia composición. En cuanto a Macías, es una referencia frecuente entre los poetas de cancionero: “su figura histórica tiene menos interés que su leyenda, gracias a la cual se convirtió en prototipo del martirio de amor, ya en el siglo XV”⁵²³. Como tal figura en las coplas de Encina *a su amiga en tiempo de Cuaresma*: “tengo más desconfianças, / más y más desesperanças / que aquel triste de Macías” (62, vv. 123-125). No pierde la ocasión Encina, obviamente, para ponderar sus males como más penosos aún que los del más triste de los enamorados.

En cuanto al manejo del refranero, Encina inserta algunos refranes a lo largo de sus coplas, una práctica frecuente entre los poetas del XV. Su modo de proceder es similar al de otro poeta casi contemporáneo suyo, Pedro de Cartagena⁵²⁴. Los refranes de Encina son traídos siempre con tino, aplicados a la circunstancia concreta de los versos en que aparecen y, a menudo, en el verso final de la copla en que se insertan. Esto sucede, por ejemplo, en el poema 70, en el que una mujer censura a su marido *porque siendo ya viejo tenía amores con una criada suya*: “y sed vos mesmo el juez, / que lo podéis bien sentir, / no digan: «A la vegez, / los aladares de pez», / como lo suelen

⁵²² Sobre la biografía de Torrellas, véase Nicasio Salvador Miguel: *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1977, pp. 221-227. Pueden leerse las coplas de Torrellas, paradigma del antifeminismo castellano del cuatrocientos, en la edición del *Cancionero de Estúñiga* del propio Salvador Miguel (Madrid: Alhambra, 1987, pp. 647-656); véase también la edición, más reciente, de Beltrán (*Poesía española. 2. Edad Media*), pp. 446-453. En cierto sentido, el texto de Encina no deja de ser una respuesta —otra más— a las coplas de Torrellas en defensa de las mujeres. En cuanto a la cuestión de las la cronología, Nicasio Salvador sitúa en torno a 1495, un año antes del *Cancionero* de Encina, la publicación de la novela sentimental de Juan de Flores. La muerte real de Torrellas debió de tener lugar entre 1486 y la citada fecha *ad quem* que supone el texto de Juan de Flores (1495), probablemente más cerca de la primera que de la segunda (véase Nicasio Salvador: *La poesía cancioneril*, p. 227).

⁵²³ A. Alonso (ed.): *Poesía de cancionero*, Madrid: Cátedra, 2002, p. 75.

⁵²⁴ Ana Rodado ha estudiado esta faceta concreta de Cartagena: “El refrán en la poesía de Pedro de Cartagena”, en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 547-560.

decir” (70, vv. 23-27)⁵²⁵. La siguiente copla de esa misma composición incorpora otro refrán, bien conocido, que encaja en la circunstancia de los amoríos extemporáneos del anciano marido: “que nunca Dios tal mandó / que criasse el cuervo yo / para que me saque el ojo” (70, vv. 34-36, ID 8606); la formulación es semejante a la de Santillana en sus *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*⁵²⁶: “Cria cueruo, sacarte ha el ojo”. Dos refranes distintos se agrupan en apenas dos coplas de una misma composición. En ambos casos la inserción encaja perfectamente con la situación descrita por el epígrafe: ahí radica, en esa oportunidad de la cita, el mérito de agudeza que persigue Encina.

La composición n. 73 ofrece otro interesante ejemplo de refrán, que en esta ocasión se cita mediante una paráfrasis. Recordemos que esta composición está dirigida *a una señora que le dio un regoxo de pan*. A lo largo de las seis coplas de que consta el poema, el poeta —convirtiendo la porción de pan en estimulante que acentúa su amor por ella— le insta a que le dé todo el pan y no sólo un pequeño trozo. La quinta estrofa contiene la paráfrasis a la que aludo:

Mas porque más mi mal obre, / por merced, assí gozéis, / que vos, señora, me deis / todo el pan, porque me sobre; / dístsmelo como a pobre, / en regoxo y muy poquito; / quiero ser romero hito / para que entero lo cobre (73, vv. 33-40, ID 8069).

El penúltimo verso citado hace referencia a un refrán bien conocido por nuestros autores medievales, “romero hito, saca zatico”. Aparece, por ejemplo, en los *Refranes* de Santillana (n. 628) y en el *Tesoro* de Covarrubias, donde leemos⁵²⁷:

Çatico. Vale pedazo; vocablo español antiguo. (...) Otro proverbio dice: “Romero ahíto saca zatico”, el pobre reacio y porfiado que, no embargante le hayan despedido se está quedo, cuando no sea por caridad le dan por su importunidad limosna. El hito vale fijo y quedo sin mudarse de un lugar.

⁵²⁵ La explicación de Covarrubias es bien clara: “Aladares. Los cabellos que están sobre las sienes; dijéronse así, cuasi *ad latera*, adlátares; y perdiendo la D, aladares. Proverbio: “A la vejez aladares de pez”, cuando por encubrir las canas se las tiñen. Las cuales nacen primero en las sienes que en otra parte de la cabeza, ni barba” (Covarrubias: *Tesoro*, s. v. “aladares”). Dutton asigna a este refrán el número ID 8606.

⁵²⁶ Hugo Óscar Bizarri (ed.): Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana: *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, Kassel: Reichenberger, 1995, n. 152 (p. 83).

⁵²⁷ Covarrubias: *Tesoro*, s. v. “zatico”.

El sentido del refrán es claro: la insistencia del romero a la hora de pedir limosna acaba por tener su premio. Un premio que, según el tenor literal del refrán, llega en forma de pedazo de pan, “zatico”. La expresión de Encina (“quiero ser romero hito / para que entero lo cobre”) se limita a enunciar el comienzo del refrán dejando el resto simplemente esbozado, dado que el contexto explica sin problemas la segunda parte del refrán: todo el poema gira en torno a la insistencia del enamorado para que ella le entregue el pan entero, esto es, todo su amor. Dado este contexto, la alusión a este refrán resulta particularmente oportuna. Por otro lado, O’Kane en su repertorio de refranes medievales cita otros testimonios de este refrán en autores medievales como Berceo o Juan Ruiz y en poetas de cancionero como Gato, Montoro y Pinar⁵²⁸. Quizá en estos últimos lo pudo haber leído Encina⁵²⁹.

4.4 *Antitheton* y *Annominatio*

El *antitheton* aglutina tres tropos fundamentales en toda poesía cancioneril: la antítesis, la paradoja y la *cohabitatio*, esta última analizada y explicada con detalle por Casas Rigall⁵³⁰. Las coplas de amores de Encina no son ninguna excepción a ese amplio manejo que hacen del *antitheton* los poetas de cancionero. Se trata de tropos esenciales para formular la contradicción que subyace en la relación amorosa, en las causas y efectos de la pasión, en los razonamientos contradictorios de amante y amada, etc. La antítesis señala una oposición semántica entre términos enfrentados, con parejas de conceptos irreconciliables entre sí: bueno/malo, amiga/enemiga, muerte/vida, etc. La primera composición del corpus, por ejemplo, en la que se ataca a quienes censuran a las mujeres, es paradigmática:

Y muera pues que merece / morir como malhechor, / pues por malicioso error / lo bueno mal le parece; / qu’el que está de vicios lleno / es enemigo mortal / del que del mal es ageno; / mas los buenos de lo bueno / nunca saben dezir mal. (47, vv. 19-27)

La oposición es clara: hay buenos y malos, amigos y enemigos. La presencia de la *derivatio* en los distintos términos derivados de “mal” (“malhechor”, “malicioso”)

⁵²⁸ Eleanor S. O’Kane: *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid: RAE, 1959, Anejos del BRAE, Anejo II, s. v. “zatico”.

⁵²⁹ Otros refranes de las coplas de amores, cuyo estudio no detallo: “no me acuerde si te vi” (64, v. 45), “como la pega en el soto” (59, v. 100).

⁵³⁰ Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero, pp. 201-203.

enfatisa uno de los extremos de la antítesis. Los ejemplos podrían multiplicarse: “que amor no sigue razón, / pues da menos galardón / a los que más han servido” (50, vv. 31-33), donde la oposición entre amor y razón se acentúa mediante los adverbios (más servicio/menos galardón). El recurso puede hacerse más refinado, como se va viendo, mediante la combinación de antítesis y otros tropos en pocos versos. Otro ejemplo claro: “A vos deve Dios culpar / las culpas de mis errores; / a mí debe perdonar / y apartarme de os amar / y a vos daros mis dolores” (62, vv. 61-65). Se advierte otra doble antítesis: vos/yo, culpa/perdón, acentuada esta vez por la anáfora y el paralelismo sintáctico.

Frente a la antítesis, en la paradoja no hay oposición de contrarios sino síntesis de ambos. Contiene un mayor grado de *sotileza* porque la paradoja enlaza lo que a primera vista no admite unión posible, obligando así al lector a un esfuerzo de comprensión adicional. Precisamente por eso, un virtuoso de la agudeza como Encina la maneja con profusión y extraordinaria habilidad técnica. Del amante correspondido dice Encina en la composición 49: “Porque se deve tener / por muy dichoso, aunque muera, / y es vitoria padecer / por tan alto merecer, / pues otro fin no se espera” (vv. 66-70). La vinculación a modo de oxímoron de victoria y padecimiento es frecuente en las coplas de amores: “Pues vuestro merecimiento / grandes servicios merece, / yo me hallo muy contento / de sufrir por vos tormento, / que es vitoria quien padece” (54, vv. 46-50). El mecanismo de la paradoja busca, pues, hermanar lo que parece irreconciliable: tormento/contento, vencer/padecer. No hay maniqueísmo, como en la antítesis, sino síntesis superadora de dos términos opuestos: “¿Qué puedo por vos perder / que ganancia no me sea?” (54, vv. 28-29).

En un estadio intermedio entre la oposición y la antítesis se encuentra la *cohabitatio*, un tropo que se emplea con frecuencia creciente a medida que transcurren las generaciones de poetas cancioneriles. Casas Rigall la explica como convivencia de motivos contrapuestos, una convivencia que propende al absurdo porque se queda en un punto intermedio: los dos conceptos enfrentados ni constituyen términos antitéticos en contraste, ni se resuelven en una síntesis superadora; simplemente conviven en enumeraciones que aglutinan todos los extremos. Los ejemplos son reveladores: “que descanso de mi pena / ni lo pido ni lo espero” (57, vv. 39-40). O también ese eco de Manrique, ya citado: “Yo, sin mí, con vos, sin vos, / por veros, que no deviera” (55, vv. 41-42). La *cohabitatio* o convivencia de términos contrapuestos se da particularmente en la estructura anafórica “ni... ni”, que niega un extremo pero no para afirmar el

opuesto (sería lo esperable) sino para negarlo también; ahí radica su eficacia expresiva para dar cuenta del desconcierto del sentimiento amoroso. Encontramos esta estructura anafórica con cierta frecuencia: “Assí que no sé valerme / ni ya sé, triste, qué diga, / ni sé si sois mi enemiga / ni sé si queréis quererme” (60, vv. 105-108)⁵³¹.

La *annominatio* es uno de los procedimientos favoritos de los poetas cancioneriles y uno de los más frecuentes. No hay poema de Encina en el que no podamos rastrear algunos de los tropos que se aglutinan bajo este marbete. Es común a todos ellos el juego con los lexemas de las palabras buscando a un tiempo efectos fónicos y cambios de significado. Por su parte, la paranomasia contrasta dos significantes muy parecidos con los respectivos significados (a menudo, opuestos o muy disímiles). Como recuerda Casas Rigall, es un tipo de *annominatio* semántica antes que morfológica⁵³². En Encina el uso más frecuente de la paranomasia aparece con tres monosílabos de gran semejanza fónica: el adverbio “más”, la adversativa “mas” y el término “mal”, ya sea sustantivo o adverbio: “El fingido enamorado / sufre ver crueza y mal, / mas el amador leal / no puede de lastimado” (53, vv. 1-4); en la siguiente copla de la misma composición leemos: “el temor temor quebranta / y más esfuerço levanta / para mal sufrir mayor” (vv. 19-20); y aún por tercera vez en un mismo poema: “mas por mí, vos, mi tesoro, / mal podéis ser socorrida” (vv. 39-40)⁵³³. Otra paranomasia que advertimos en las coplas de amores es la combinación de “veros” y “averos”, dos conceptos contrapuestos debido a la distancia que guarda la amada respecto de su enamorado: “gano tanto mal en veros / que de veros sin averos / muero más por más miraros” (55, vv. 58-60). Por cierto que

⁵³¹ El recurso a la *cohabitatio* mediante la estructura antitética “ni...ni” lo tomó Encina de Jorge Manrique. Véanse algunos ejemplos de don Jorge sus composiciones 14 (vv. 1-8) y 16 (vv. 7-9) de la edición de Beltrán (Jorge Manrique: *Poesía*) pp. 89 y 95. También Cartagena, una vez más, manejó idéntico recurso (n. XII [vv. 41-49] en la ed. de Rodado, p. 112). El propio Manrique empleó este recurso como eje retórico de una célebre glosa al mote “Ni miento ni me arrepiento” (n. 35 de Beltrán), al que ya me referí; para no ser menos y con la mente puesta probablemente en ese poema de Manrique, Encina volvió a manejar el recurso con su sutileza habitual en sus glosas de motes, en concreto en la composición 87 de 96JE (ID 4491): “Que no soy muerto ni bivo / ni soy libre ni cativo / ni muero ni tengo vida”. Una vez más se verifica la conexión entre tres grandes poetas, que —no creo que sea casual— mantienen numerosos puntos de contacto entre sí: Manrique, Cartagena y Encina. Y habría que añadir un cuarto: Garcí Sánchez de Badajoz recogió esta tradición y construyó con extraordinaria habilidad un extenso poema sustentado retóricamente en la estructura “ni...ni” (ID0703, recogido en LB1, n. 17): “ni soy libre ni cativo / dichoso ni desdichado / ni constante ni mudado / menos so muerto ni bivo / ni en mi muerte ni en mi vida / ni bien ni mal no consiste / ni so alegre ni so triste / ni sano ni con herida” (Cito el texto por la edición de Dutton, vv. 9-16).

⁵³² J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, p. 222.

⁵³³ Aunque mayor virtuosismo aún revelaría una triple cita de “mal” (sustantivo), “más” (adverbio) y “mas” (conjunción) en un mismo verso; no se resiste Encina a realizar ese ejercicio de orfebre: “Mas porque más mi mal obre” (73, v. 33).

Encina vuelve a combinar en este mismo texto “mal” y “más”: son dos recursos dobles de paranomasia en sólo tres versos.

El políptoton es probablemente el recurso más frecuente de toda la lírica cancioneril y quizá el que mejor representa ese cúmulo de vericuetos sentimentales y amorosos que los poetas van trazando en sus composiciones. Consiste en la variación morfológica en la flexión de un mismo lexema, ya sea nominal o verbal. Los ejemplos encinianos podrían multiplicarse, por lo que únicamente seleccionaré algunos textos representativos. La composición 55, por continuar con la que he citado en el párrafo anterior, tiene un final donde se explota al máximo el conceptismo del políptoton verbal: “no sé qué modo me siga / de teneros enemiga / para no querer quereros; / piérdome por no perderos / sin jamás poder ganaros, / gano tanto mal en veros / que de veros sin averos / muero más por más miraros” (55, vv. 53-60). Es un clásico ejemplo en el que se combinan los recursos de políptoton (“gano”y “ganaros”, “piérdome” y “perderos”) con la antítesis de los significados respectivos (ganar/perder). El políptoton nominal es menos frecuente porque el nombre castellano ofrece menos posibilidades de flexión: “es secreto de secretos” dice Encina alabando a su amiga (51, v. 192).

La *derivatio*, por su parte, se basa en la búsqueda de nuevas palabras derivadas de un lexema primitivo. A diferencia del políptoton verbal, los términos derivados pueden pertenecer a una categoría léxica distinta. Encina, con la habilidad que le caracteriza, maneja la amplia gama de procedimientos que le permite la morfología derivativa del castellano. En este sentido, los efectos de la *derivatio* en el ámbito de la agudeza son aún más expresivos que en el caso del políptoton verbal por la variedad de formas y combinaciones que permiten la prefijación y la sufijación. Encina parece haberse dado cuenta de esto y por eso emplea la *derivatio* con más frecuencia aún que el políptoton verbal y, desde luego, con la brillantez que le permite un recurso tan rico. Así, por ejemplo, la citada composición 55 ofrece en su copla inicial algunos ejemplos:

Mis males nunca cessando / de esforçar su fuerça fuerte, / por verme bivar penando /
ándanme siempre buscando / mil muertes, sin darme muerte, / de tal suerte que mi suerte /
en vida me tiene muerto; / no sé, triste, cómo acierte / para que mi fe concierte / con su
cierto desconcierto. (55, vv. 1-10)

Encontramos una *derivatio* tópica, bien conocida por los poetas cancioneriles, en el segundo verso; en él se combinan tres categorías léxicas distintas: el nombre primitivo

(“fuerça”), un adjetivo derivado de él (“fuerte”) y un verbo, también derivado (“esforçar”). Menos frecuente y con un grado mayor de virtuosismo es la *derivatio* de los tres versos finales, un prodigio de elaboración retórica en el que Encina explota las posibilidades de la prefijación para crear nuevas palabras. En nuestro poeta los recursos de agudeza no suelen aparecer solos; en esta misma copla se suman otros: la hipérbole (“mil muertes”), la paradoja (“bivir penando”), la repetición mediante equívocos (del término “muerte” y “suerte” en un primer enunciado recto y un segundo uso figurado), etc. De este modo, por adición de tropos si queremos decirlo así, consigue Encina multiplicar los efectos expresivos de sus versos hasta límites cercanos a la hipertrofia del sentido, aunque nunca llega a tanto. La composición n. 51 ofrece otro ejemplo interesante de *derivatio*. Se trata de la descripción que hace de su amiga: “es para todo muy suelta, / sin rebuelta, / de gentil aire en andar, / en el dançar y bailar / desembuelta, / y en virtudes toda embuelta” (vv. 223-228). En este caso no llega a aparecer la palabra primitiva (“vuelta”) sino sólo palabras derivadas (un adjetivo, un verbo y una expresión lexicalizada, “sin rebuelta”), todas por prefijación y todas en posición de rima⁵³⁴.

Otro tropo del ámbito de la *annominatio* es la llamada figura etimológica. Se trata de una variante de la *derivatio*, pues consiste en la repetición —generalmente inmediata— de un mismo lexema en enunciados redundantes como “de pasión apasionado” (48, v. 2) o, en la misma copla: “bivo con vida que muere” (48, v. 5); en este último verso se suman figura etimológica y paradoja. Se trata de un tropo muy del gusto de Encina, que lo emplea abundantemente en coplas como la siguiente, tomada del *Testamento de amores*:

En mis obsequias penosas / díganme por oraciones / muy tristes lamentaciones / de lástimas lastimosas; / y taña tres a tres posas / mi fatiga fatigada, / campanas muy dolorosas, / de quexas muy aquejosas, / por mi dicha desdichada. (59, vv. 172-180)

Hasta cuatro veces recurre Encina a la figura etimológica en un texto —el *Testamento de amores*— en el que, como ya dijimos, Encina intensifica, aún más si cabe, el manejo de recursos retóricos.

Un último recurso del ámbito de *annominatio* es la *traductio*, también muy frecuente. Consiste sencillamente en la repetición de una palabra y suele combinarse con otras

⁵³⁴ Los ejemplos de *derivatio*, con adición de otras figuras y procedimientos podrían multiplicarse: 48, v. 31; 49, v. 43; 51, vv. 126-127; 55, vv. 20-22; 59, vv. 138-139; etc.

figuras de *annominatio*. En las coplas de amores hay varios ejemplos de repeticiones contiguas de palabras en las que el contexto suele ser siempre enfático. Por ejemplo en el final de las coplas *contra los que dicen mal de mugeres*: “Bendito quien las sirviere / y ensalçare su corona; / biva, biva la persona / del que más suyo se viere” (47, vv. 172-175). O en el abecedario de amores: “y es la *h* el sospirar / que siempre, siempre os embío” (48, vv. 53-54). Un ejemplo interesante lo constituye el poema n. 54. En el contexto de una alabanza de su amiga encontramos una hermosa enumeración enfática dirigida a ella: “saber de toda cordura, / minero de discreción, / sello de la perfección, / ventura de mi ventura” (54, vv. 24-27). En realidad en este último verso se está jugando con los dos significados de “ventura”, interpretada como “buena suerte” por un lado y “suceso o acontecimiento feliz” por otro: más bien se trata de un ejemplo de lo que los tratadistas llaman *reflexio*, la repetición de un vocablo en acepciones distintas⁵³⁵.

4.5 Figuras de posición, repetición y apelación

La alteración del orden sintáctico de un verso contribuye a resaltar el valor estilístico de determinadas palabras, secuencias o sintagmas. Son figuras de posición los paralelismos —abundantísimos en nuestro poeta—, los quiasmos sintácticos y los hipérbatos, entre otros tropos que podrían citarse. El paralelismo persigue efectos expresivos de énfasis. Las coplas de amores presentan un gran número de estructuras paralelísticas, de diverso tipo. La copla final del abecedario de amores, por ejemplo, revela una marcada tendencia de Encina (bastante frecuente en los textos cancioneriles) a la distribución sintáctica bimembre: “leamos ambos a dos / estas letras que aquí veis; / vos, porque sepáis doleros / de mis penas y suspiros, / yo, porque sepa serviros / tan bien como sé quereros” (48, vv. 91-96). El paralelismo sintáctico dota de ritmo a los versos y se combina con otros tropos como la antítesis y los sinónimos, siempre por parejas⁵³⁶. Es lo mismo que sucede en la composición n. 62, en la que la contraposición entre amante y amada, al igual que sucedía en el ejemplo citado, contribuye a sustentar el paralelismo: “Nunca yo supe sufrir / hasta que vos me heristes; / nunca yo supe morir / ni en amores escrevir / hasta que vos me prendistes” (62, vv. 151-155). La repetición anafórica de una misma estructura sintáctica (“Nunca yo... hasta que vos”) da origen al

⁵³⁵ Véase J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa cancioneril*, pp. 47-51.

⁵³⁶ Nótese la adecuación entre tropo y contenido: el amante le pide a ella que acceda a una lectura conjunta de su poema. La figura empleada es precisamente, el paralelismo, que contribuye a la formación de parejas de miembros.

paralelismo, un paralelismo que es sintáctico y semántico a un tiempo, dado que “herir” y “prender” —que aparecen en posición de rima— funcionan como sinónimos. En esa misma composición Encina maneja el recurso de la anáfora: la siguiente copla presenta hasta cinco repeticiones contiguas del término “cesse” al comienzo de los versos (62, vv. 161-165).

El quiasmo es un tipo de paralelismo cruzado: la alteración del orden lleva a la simetría de las construcciones sintácticas. Se puede advertir en los dos versos finales del siguiente texto de las coplas, tomado de la alabanza de las mujeres del poema n. 47: “Ellas nos hazen devotos, / corteses y bien creados, / de medrosos esforzados, / muy agudos de muy botos” (47, vv. 118-121). Aunque no faltan ejemplos de quiasmos más sencillos, en un solo verso, como el precioso verso final de la composición 55: “muero más por más miraros” (v. 60) o el segundo verso de la última composición de las coplas de amores (aquella en la que el amante se dirige en segunda persona a un gallo): “muere tú por quien yo muero” (76, v. 2). En los dos casos los verbos se sitúan en los extremos del verso acompañados simétricamente por sendos adverbios (“más”) o pronombres (“tú/yo”). Una última figura de posición que cabría citar es el hipérbaton o alteración, sin más, del orden sintáctico canónico: “de sólo penar dichosas / se deven cierto llamar” (49, vv. 39-40) dice el poeta de las mujeres. O en la composición que escribe *a su amiga en tiempo de Cuaresma*: “Entierros y perdonanças / sigo siempre, romerías” (62, vv. 121-122). Obviamente la posición de la palabra desubicada no es casual, sino que está condicionada por la necesidad de la rima: la mayor parte de los hipérbatos, como es sabido, se deben precisamente a esa alteración por rima.

Entre los recursos o figuras de repetición ya hemos mencionado la anáfora, tan recurrente en nuestro autor, como he tenido ocasión de mostrar. Algunas composiciones son particularmente ricas en estructuras anafóricas; por ejemplo el retórico *Testamento de amores*, en el que encontramos numerosos casos: “ya ningún bien he por bueno, / ya por muerto me condeno, / ya ningún plazer codicio” (vv. 160-162)⁵³⁷. A lo largo de la extensa composición no faltan nuevos casos: “y... y... y” (vv. 299-302), “crece... crece... crece” (vv. 325-331), y la penúltima copla, que repite en ocho de sus diez versos el imperativo “mirad” (vv. 343-350).

⁵³⁷ La anáfora con el adverbio “ya” aparece en otras ocasiones en las coplas de amores. Por ejemplo, en la composición n. 70, en la que el tono —triste, de despedida— es similar al del *Testamento de amores*: “Ya mi plazer se perdió, / ya no me falta otro mal / sino ser yo el cabeçal / y que no lo diga, no; / ya vuestro tiempo passó, / ya no me deis más enojo” (vv. 28-33).

La aliteración aparece con frecuencia entre los versos de Encina. El poeta salmantino era hombre de fino oído y aprovechó con habilidad los efectos fonéticos y rítmicos de este recurso con la finalidad, huelga decirlo, de acumular recursos retóricos en sus textos: “Y muera pues que merece / morir como malhechor, / pues por malicioso error / lo bueno mal le parece” (47, vv. 19-22). Algo similar sucede en la copla siguiente de la misma composición, con idéntica aliteración de m-m: “Los maldicientes mundanos / sufren menguas más que menguas” (vv. 28-29). Aunque no puede decirse que sea ese el fonema más frecuente en las aliteraciones, pues encontramos muchos otros: “con su pena y su pasión / les pagáis y bien pagado” (49, vv. 119-120). O “que començais alabar / cosa que no tiene cabo” (56, vv. 9-10). A veces la aliteración encaja admirablemente con el sentido de los versos, como sucede en la aliteración de s-s en la composición n. 58: “mis entrañables sospiros / son muy mudos mensajeros” (vv. 26-27). Encina demuestra así su pericia en el manejo de este recurso de repetición⁵³⁸. Citaré un último ejemplo, el de la composición de circunstancias dedicada a la mujer *que le dio un manojo de alhelíes*: “en veros a vos venir / cuidado cobré doblado”. Se trata de una sutil aliteración doble (v-v/co-co) en dos versos distintos, acentuada con la rima interna “cuidado/doblado”.

La anadiplosis consiste en la repetición de un mismo vocablo al principio y al final del verso: “esas letras conocidas, / conocidas y sabidas” (48, vv. 86-87). Este tropo, llamado también reduplicación⁵³⁹, puede convertirse en una técnica compositiva para todo un grupo de estrofas. Es lo que sucede en la composición n. 49, muy rica en este recurso retórico. En efecto, el final de una estrofa se enlaza con el comienzo de la siguiente: “en su pena está su gloria” (v. 60) dice el verso final de la sexta estrofa. La séptima, a su vez, comienza: “¡O, qué gloria de sentir” (61) y continúa con un conjunto de *oppositos* hasta el verso final de la estrofa: “pues otro fin no se espera” (v. 70). El primer verso de la estrofa octava, siguiendo este procedimiento, comienza como terminó el anterior: “No se espera de alcançaros” (v. 71). El recurso se repite igualmente en las estrofas novena y décima de esta composición. Incluso en la estrofa novena aún se utiliza la reduplicación en el desarrollo mismo de los versos: “No se espera de alcançaros / ni se alcança por quereros, / ni hay quien ose dessearos / para más poder gozaros / de solo gozar de veros” (vv. 71-75). La primera estrofa de la composición n.

⁵³⁸ Otro ejemplo en el que demuestra esa habilidad, conjugando la aliteración con la pauta acentual de las palabras llanas y una aguda final: “que vengança es la vitoria / del vencido coraçón” (62, 14-15). Otras aliteraciones: 62, vv. 111-113; 68, vv. 48-49; etc.

⁵³⁹ En el *Arte de poesía castellana* Encina llama “reduplicado” a la anadiplosis.

54 —al igual que la de la *Confissión de amores* (n. 63)— está construida por entero a partir de este recurso:

Soy contento ser cativo, / cativo en vuestro poder, / poder dichoso ser bivo, / bivo con mi
mal esquivo, / esquivo no de querer; / querer por vos padecer, / padecer por dessearos, /
dessearos por amaros, / amaros por merecer. (54, vv. 1-9)

Quedan por señalar las figuras de apelación, que Encina también maneja con habilidad, buscando siempre combinar *sotileza* y originalidad. Ya hemos visto algunos casos de apóstrofes e invocaciones dirigidas al amor, a su amiga, a las mujeres... En las coplas *contra los que dizen mal de mugeres* maldice varias veces a esos hombres culpables por su delito: “¡O malditos maldizientes, / hombres no para ser hombres, / en maldades diligentes, / a personas inocentes / queréis infamar sus nombres!” (47, vv. 41-45). En positivo, el apóstrofe puede buscar la alabanza y no el vituperio. Se llega, por la vía de la paradoja, a alabar hasta los mismos dolores que la desidia de las mujeres causa en los hombres: “¡o, quán buenos son los males / de los galanes, mortales, / a quien dais penas penosas!” (49, vv. 33-35). Aunque no faltan invocaciones en el otro sentido, censurando a las mujeres su comportamiento. Así sucede en la composición n. 60; la destinataria del vituperio del enamorado es *su amiga*, y el motivo de la censura lo explicita a las claras la rúbrica, *porque se desposó*: “¡O muger linda y discreta, / graciosa, gentil y bella, / siendo libre y tal donzella / os avéis hecho sujeta!” (60, vv. 33-36). Nótese que la recriminación del apóstrofe no puede evitar la alabanza galante: Encina no puede dejar de alabarla, pese a su traición. El resultado efectista es evidente.

Las exclamaciones, en un poeta tan retórico y extremado como el salmantino, aparecen por doquier. A menudo toman la forma de lamentaciones, algo frecuente entre los quejumbrosos poetas cancioneriles. Por ejemplo aquel texto, ya citado, en el que el poeta no oculta su propio nombre: “Andando el tiempo y edad / vos diréis: «¡Ay, ay, mezquina, / qu’el triste Juan del Enzina / bien me dixo la verdad!»” (60, vv. 49-52). El dolor ante la boda de su amiga justifica la deliciosa reconvención que el poeta pone en sus labios. En una composición como esta el recurso a la exclamación resulta particularmente útil para ponderar el estado desolado en que queda sumido su ánimo y para dirigir reproches a la dama (compatibles con alabanzas) en segunda persona. De ahí que aparezcan otras exclamaciones, alguna particularmente sugerente: “¡O, quién tal cosa pensara! / ¡O, quién antes lo supiera! / ¡O, quién el clérigo fuera / que las manos os

tomara!” (60, vv. 89-92)⁵⁴⁰. Nuevamente nos topamos con una exclamación que esconde una alabanza galante: el poeta envidia al clérigo que la casó porque pudo tomarla de la mano. La ocurrencia tiene su punto de hilaridad y nos remite a ese universo galante donde se conjugan verdad y ficción, acción y reacción, disfraz y pose. La exclamación, en fin, cuadra con el espíritu de casi todas las coplas de amores: nunca falta una persona o una actitud que censurar, alabar o encarecer, ya sea la amiga concreta del poeta (51, vv. 271-273), el marido que busca nuevas y ridículas experiencias amorosas (70, vv. 16-18) o la propia condición de poeta reducido a escribir acerca de sus amores en lugar de tomar la pluma para esas otras “devotas cosas” que escribía antes de caer enamorado (62, vv. 106-110)⁵⁴¹.

Esta misma función efectista de llamar la atención o criticar algo o a alguien es cubierta igualmente por la interrogación retórica. Al tratarse de una pregunta que no espera respuesta el poeta puede dar rienda suelta a todas sus alegrías, tristezas, críticas y lamentaciones. El mismo poema 60, al que nos hemos referido antes, constituye un lugar donde esperaríamos las preguntas retóricas preceptivas, como así sucede: “¿A quién diré mi dolor, / mi pasión y tristeza? / ¿Quién sentirá la crueza / de vuestro gran desamor?” (vv. 65-68). Es el tópico de la imposibilidad de compartir la tragedia amorosa con un interlocutor válido, un tema frecuente en nuestro autor. La interrogación retórica puede convertirse también en alabanza de las mujeres, en continuidad con el razonamiento y el vocabulario enciniano que ya conocemos: “¿Con qué gesto o con qué cara, / el que maldiziente fuere, / si algún mal dellas dixere, / delante de ellas se para?” (47, vv. 82-85). Basten estos dos ejemplos de interrogaciones retóricas para mostrar la pericia y la frecuencia con que Encina las emplea⁵⁴².

⁵⁴⁰ La alusión al clérigo que administra un sacramento a la dama aparece, por ejemplo, en una esparsa de Juan Fernández de Heredia (ID1092), *Otra suya porque esta dama bino de confesarse*, que transcribo de la edición de Dutton: “Mas nec[es]idad señora / tuviera quien tal se siente / de confesar de doliente / que no vos de pecadora / si no fuera por los males / que vuestra merced me dio / y sienpre da / y estos son y fueron tales / que si el fraile os ausolbio / por vos esta / poco menos mal que yo”. El motivo de la confesión de amores es también típicamente enciniano, como sabemos por las composiciones nn. 62-63.

⁵⁴¹ Observación que encaja estrictamente con el plan global ordenador del *Cancionero* enciniano: primero van las obras de devoción y en un segundo momento las coplas de amores.

⁵⁴² Pueden señalarse otros casos: 54, vv. 28-30; 65, vv. 1-2; etc.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MIGUEL, Álvaro: *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 32), 2001.
- _____: “Garci Sánchez de Badajoz y la poesía italiana” en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 141-152.
- _____: *La poesía italianista*, Madrid: Laberinto, 2002.
- _____: “Cuatro motivos hispano-italianos (siglos XV y XVI)”, en José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Silvia Iglesias Recuero y Antonio Narbona Jiménez (eds.): *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, 2002, II, pp. 1151-1163.
- _____: “Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al de Pedro de Rojas”, en María Hernández Esteban (ed.): *El ‘Canzoniere’ de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección. Actas del Seminario Internacional Complutense (10-12 noviembre 2004)*, número extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 12 (2005), pp. 235-246.
- _____: “El teatro en la época de los Reyes Católicos”, ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya).
- ANDERSON, James Anthony: “Juan del Encina: An Abuse of Form?”, *Romance notes*, X (1968-1969), pp. 353-358.
- ANDREWS, J. Richard: *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley: University of California Press, 1959.
- BAILEY, Matthew: “Lexical Ambiguity in Four Poems of Juan del Encina”, *Romance Quarterly*, XXXVI (1989), pp. 431-443.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç: Jorge Manrique: *Poesía*, Barcelona: Crítica, Biblioteca Clásica, 1993.
- _____: “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), pp. 49-101.
- _____: “Tipología y génesis de los cancioneros. El Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 27-53.
- _____: “Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales”, en Vicenç Beltran, Begoña Campos, M^a Luzdivina Cuesta y Cleofé Tato: *Estudios sobre poesía de cancionero*, La Coruña: Universidade da Coruña / Toxosoutos, 1999, pp. 9-54.
- _____: *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, Páginas de Biblioteca Clásica, 2002.
- _____: “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, en M. Moreno y D. Severin (eds.): *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, London: Department of Hispanic Studies (PMHRS, 43), 2005, pp. 9-58.
- _____: “Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad”, en Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (eds.): *‘Liber’, ‘Fragmenta’, ‘Libellus’ prima e dopo Petrarca. In ricordo di D’Arco Silvio Avalle*, Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.
- BOTTA, Patrizia: “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 373-389.

- BURGUILLO, Francisco Javier: "Notas para una revisión del concepto de cancionero petrarquista", en Javier San José Lera (dir.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez, Salamanca: SEMYR, en prensa.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro: "Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003), pp. 5-19.
- _____: "«Llora sangre mi papel»: agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina", en prensa (*Cancionero general*, 2008).
- _____: "Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina", ponencia leída en el XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Cáceres, 25-29 septiembre de 2007), en prensa.
- CASAS RIGALL, Juan: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- CASTILLO, Julia: *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Madrid: Editora Nacional, 1980.
- CHAS AGUIÓN, Antonio: "Categorías minoritarias en el cancionero del siglo XV: notas al estudio del *perqué*", en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 53-69.
- _____: *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.
- _____: «*Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina*», *Hesperia*, VII (2004), pp. 21-36.
- _____: «"El amor ha tales mañas". *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero», *Cancionero general*, 2 (2004), pp. 9-32.
- _____: "Los testamentos en la poesía de cancionero", *Revista de poética medieval*, 16 (2006), pp. 53-78.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496* (Facsimil) Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928 (Reimpres. Madrid: Arco Libros, 1989).
- CROSAS LÓPEZ, Francisco: "La *religio amoris* en la literatura medieval", en F. Crosas (ed.): *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona: Eunsa, 2000, pp. 101-128.
- DUTTON, Brian: *El cancionero del siglo XV*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago: "El cancionero': una estructura dispositiva para la lírica del siglo de oro", *Bulletin Hispanique*, 97, 2 (1995), pp. 465-492.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M: "Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV", en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 275-284.
- GÓMEZ BRAVO, Ana María: "Retórica y poética en la evolución de los géneros cuatrocentistas", *Rhetorica*, XVII, 2 (1999), pp. 137-175.
- GÓMEZ MORENO, Ángel: Jorge Manrique: *Poesía completa*, Madrid: Alianza, 2000.
- _____: y Teresa Jiménez Calvente: "Comentario al soneto quevedesco 'Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo' (con una nota sobre la antigua Escitia)", en *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 6 (2002), pp. 137-150.

- _____: "Garcilaso entre apuntes de poética y teoría literaria cuatrocentista", en José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Silvia Iglesias Recuero y Antonio Narbona Jiménez (eds.): *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, 2003, II, pp. 1241-1251.
- _____: y Teresa Jiménez Calvente: "La alegoría, por encima de épocas y estilos: los años de los Reyes Católicos", en Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval (eds.): *Metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 203-224.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.): Hernando del Castillo: *Cancionero general* Madrid: Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2004.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- LANGBEHN-ROHLAND, Regula: "Cuatro aspectos formales en el Cancionero de Juan del Encina", *Lexis*, II, 1 (1978), pp. 17-26.
- LÓPEZ NIETO, Juan Carlos: "Sobre la ordenación de SA8 (Ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca) y la secuencia temporal de algunas obras del Marqués de Santillana", *Anuario Medieval*, III (1992), pp. 158-178.
- MANERO, María Pilar: "Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento", en María Hernández Esteban (ed.): *El 'Canzoniere' de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección. Actas del Seminario Internacional Complutense (10-12 noviembre 2004)*, número extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 12 (2005), pp. 247-260.
- MORENO, Manuel: "Un cancionero imaginario de Gómez Manrique", ponencia leída en el *XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Cáceres, 25-29 de septiembre de 2007), en prensa.
- MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María: Jorge Manrique: *Poesía*, Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 271), 2003.
- NAVARRETE, Ignacio: "The Order of the Poems in Encina's 1496 *Cancionero*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXII (1995), pp. 147-163.
- PARRILLA, Carmen: "Las instrucciones a mujeres en la poesía cancioneril", en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV - XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 235-246.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: Juan del Encina: *Obra completa*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- PRIETO, Antonio: *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid: Cátedra, 1984 (reimpreso en 1991).
- RODADO RUIZ, Ana: *Tristura conmigo va. Fundamentos del amor cortés*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- _____: Pedro de Cartagena: *Poesía*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha; Madrid: Universidad de Alcalá, 2000.
- _____: "Agudeza y retórica en la poesía de Pedro de Cartagena", *Revista de poética medieval*, 4 (2000), pp. 99-152.
- SALINAS ESPINOSA, Concepción: "Sueño y alegoría en el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina" en '*Quien hubiese tal ventura*': *Medieval Hispanic Studies in honour of Alan Deyermond*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 5), 1997, pp. 319-329.

- SALVADOR MIGUEL, Nicasio: *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1977.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: “[Una dama]: Pregunta a Diego Núñez”, en Dolores Romero López, Itziar López Guil, Rita Catrina Imbodern y Cristina Albizu Yeregui (eds.): *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*, Berna: Peter Lang, 2007, pp. 39-50.
- SANTAGATA, Marco: *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova: Editrice Antenore, 1979.
- _____ y CARRAI, Stefano: *La Lirica Di Corte nell’Italia del Quattrocento*, Milán: Franco Angeli, 1993.
- TATO, Cleofé: “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 351-372.
- TILLIER, Jane Yvonne: “Passion Poetry in the *Cancioneros*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), pp. 65-78.
- TORO PASCUA, María Isabel: “Los ‘triumfos de amor’ como fuente para la creación alegórica: a propósito de Juan del Encina y Pedro Manuel de Urrea, con Petrarca”, en Alan Deyermond y Jane Whetnall (eds.): *Proceedings of the Eleventh Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS), 2002, pp. 23-32.
- WEISS, Julian: “Lyric Sequences in the *Cantigas d’amigo*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV (1988), pp. 21-37.
- WHETNALL, Jane: s. v. “Cancioneros”, en F. A. Domínguez y G. D. Greenia (coord.): *Dictionary of Literary Biography. Castilian Writers, 1400-1500*, Gale: Thomson, 2003, pp. 288-323.
- _____: “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”, *Cancionero general*, 4 (2006), pp. 81-108.
- WHINNOM, Keith: *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham: Durham University Press, 1981.

IV. LA SECCIÓN DE *ROMANCES Y CANCIONES CON SUS DESHECHAS*

1. LA ORGANIZACIÓN DE LOS MATERIALES: ROMANCES, CANCIONES Y DESHECHAS

En este capítulo abordaré el estudio de otra sección del *Cancionero enciniano*, la que aparece precedida por la rúbrica *Romances y canciones con sus deshechas*, por *Juan del enzina*. Se trata de un conjunto de textos que presenta una notable originalidad en su organización. En efecto, bajo tres moldes formales diversos (romances, canciones y villancicos) se agrupa un conjunto de textos con una *dispositio* muy particular, típicamente enciniana. Las pautas trazadas anteriormente para el estudio de las coplas de amores nos serán de gran utilidad en este nuevo recorrido dentro de 96JE.

1.1. La sección de las deshechas en 96JE

La sección de las deshechas aparece claramente delimitada en 96JE entre los fols. lxxxvii r. y xc v. Se trata, por tanto, de cuatro folios completos del *Cancionero enciniano*. Lo primero que llama la atención al lector es precisamente el contexto en que aparece esta sección, entre dos conjuntos de composiciones dedicadas a géneros fijos: las canciones, inmediatamente antes del conjunto que ahora estudiamos (fols. lxxxv v- lxxxvi v.) y los villancicos, inmediatamente después (fols. xci r-xcvi r.). Entre ambas secciones —encabezadas siempre por una rúbrica centrada al comienzo de la página— se insertan los cuatro folios de los *Romances y canciones con sus deshechas*⁵⁴³. Como resulta esperable, advertimos enseguida el enorme cuidado que se ha puesto en los aspectos externos de la composición de las páginas: se busca claramente encajar los textos por cada página, se respetan los blancos entre un texto y el que le sigue, se ajustan esos mismos blancos para hacer coincidir final de página con final de composición, etc. Se trata de algo a lo que Encina ya nos tiene acostumbrados; el resultado, también en esta sección de 96JE, es una gran armonía compositiva y una bella disposición formal. Los textos aparecen dispuestos siempre a doble columna por página. Entre una composición y la que sigue suele guardarse una línea de blanco, de la que se prescinde si lo requiere el encuadre de los textos en la página correspondiente (por

⁵⁴³ Quince años después Hernando del Castillo también ubicará la sección de romances del *Cancionero general* a continuación de la de canciones, al igual que Encina: es uno de los criterios compilatorios (veremos otros muchos) donde sigue la práctica del salmantino. Véase la edición facsímil de Cotarelo y Mori (Madrid: Arco Libros, 1989) para las citas de la foliación y la compaginación del incunable.

ejemplo la columna derecha de fol. lxxxix r.)⁵⁴⁴. Las pequeñas rúbricas y títulos, que habitualmente indican el género de la composición (villancico, canción o romance) aparecen centrados dentro de la columna correspondiente. Nada escapa, una vez más, a la mano de un Encina que, como sabemos, siguió de cerca el proceso de organización, ordenación e impresión de su *Cancionero*: él fue el que lo compiló, el que lo dio a la imprenta y el que controló todo el proceso de edición. Aunque ya he señalado este punto, es oportuno que retengamos la cuestión para ponderar una serie de novedades que depara la lectura y estudio de la sección de las deshechas de 96JE.

Se hace necesaria también una primera aproximación al mecanismo compositivo que encontramos en esta sección; desde el título se habla de un molde genérico particular, bien conocido por los poetas cancioneriles del cambio de siglo: la deshecha. La deshecha consistía habitualmente en una composición de réplica o matización al contenido o a algún elemento temático del poema precedente en un cancionero o grupo de poemas⁵⁴⁵. La deshecha no tiene por qué adoptar las mismas rimas de la composición que la precede; ni siquiera, como vemos en el caso de Encina, se repite un mismo género. En efecto, en este conjunto de textos que ahora estudiamos, se verifica un principio al que obedece siempre nuestro poeta en sus composiciones: la deshecha es un villancico⁵⁴⁶. De ahí que debamos llamar la atención sobre la precisión contenida en el título general de la sección: *Romances y canciones con sus deshechas*. No se trata de un cajón de sastre como pudiera pensarse echando un vistazo a la *Tabla* inicial⁵⁴⁷; ni siquiera es un marbete que agrupe sin más un variado conjunto de poemas. Se trata más

⁵⁴⁴ Precisamente en la última composición de esta sección aparecen las coplas de Encina al romance “O castillo de Montanges” cuya anomalía anotó Beltrán (faltan dos coplas respecto de la versión del *Cancionero Musical de Palacio*, probablemente para que en 96JE el romance cupiera sin desplazarse a la siguiente página); este modo de proceder prueba que el propio Encina tuvo que supervisar la compaginación tipográfica del volumen, de acuerdo con la argumentación de Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, pp. 32-33).

⁵⁴⁵ No debe confundirse la deshecha con el género de las preguntas y respuestas, que tiene su poética particular, como sabemos gracias a la generosa investigación de Antonio Chas: *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002; véanse en particular los criterios funcional y formal que expone en su capítulo 3, “Determinación y clasificación de las preguntas y respuestas”.

⁵⁴⁶ Mariarita Casellato, estudiosa de este subgénero cancioneril, subraya precisamente el papel de Encina como codificador de una práctica que será frecuente en el caso de romances y sus respectivas deshechas: “A partir de este cancionero [96JE] observamos que la estructura de la *deshecha* va estabilizándose hacia el esquema métrico del *villancico* cortés”; véase su trabajo “Deshechas en apéndice a romances” en P. Botta, C. Parrilla, e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 35-44. En concreto, la influencia de la configuración enciniana del villancico como deshecha es notoria tanto en el *Cancionero general* de 1511 como en las siete deshechas que Pedro Manuel de Urrea inserta en su *Cancionero* de 1513. Puede verse, al respecto, el artículo de John Gornall: “Two Authors or One?: *Romances* and their *Deshechas* in the *Cancionero general* of 1511”, en Ian Macpherson y Ralph Penny (eds.): *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London: Tamesis, 1997 pp. 153-163.

⁵⁴⁷ Vuelvo sobre esta imprecisión de la *Tabla* inicial más abajo; véase 2.1.3.

bien de un modo muy preciso de referirse al conjunto de textos que el lector del *Cancionero* leerá a continuación: encontrará *Romances y canciones con sus deshechas* respectivas, esto es, romances y canciones siempre en la posición de texto primario⁵⁴⁸ y sus deshechas correspondientes, siempre en forma de villancicos. Este principio explica la particularidad de los villancicos contenidos en esta sección, que claramente se diferencian de los que se agrupan en la siguiente: mientras que en la sección inmediatamente posterior Encina los compila por adición, en esta sección los villancicos constituyen deshechas, es decir, están al servicio de otras composiciones cumpliendo una función muy concreta que iremos desentrañando para cada caso⁵⁴⁹. Pérez Priego, en su edición de la *Obra completa* de Encina⁵⁵⁰, subraya este principio numerando las composiciones por parejas, es decir, dando un mismo número de poema tanto a la composición primaria como a su deshecha. Dutton, por su parte, adopta un criterio conforme a los principios que presiden su magna edición de la poesía cancioneril: ofrece un número distinto (con su respectivo número de identificación ID) a cada texto, puesto que, al fin y al cabo, se trata de composiciones distintas⁵⁵¹. En este sentido conviene tener presente las palabras de Casellato en su estudio sobre las deshechas de romances⁵⁵²:

Aunque existe siempre alguna relación temática con el *romance* al que se vincula, a menudo en la *deshecha* está presente y se desarrolla sólo uno de los motivos conexos al tema del romance. El *romance* resulta ser un pretexto inicial para la creación de un poema nuevo que, pese a estar en relación temática con aquél, puede alcanzar una independencia propia y poseer una autonomía de lectura con sentido completo en sí mismo. En su mayoría las *deshechas* podrían muy bien existir como poemas sueltos.

⁵⁴⁸ Gornall maneja el término de “primary poem” para la composición que precede a la deshecha (“Two Authors or One?”, p. 155).

⁵⁴⁹ Al adoptar la perspectiva integradora con la vengo estudiando las composiciones del *Cancionero* enciniano (los textos dentro de sus secciones, la organización y relación de unos textos con otros) es posible advertir y valorar cada uno de los textos adecuadamente, en su justa medida porque se estudian a partir de su ubicación concreta en 96JE. Un estudio cuantitativo de los villancicos de Encina, como el realizado por Manuel Calderón (“Los villancicos de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos, (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 293-316) resulta de gran utilidad por muchos motivos, pero no tiene en cuenta esta perspectiva fundamental para la comprensión del molde del villancico en el taller de Juan del Encina.

⁵⁵⁰ Madrid: Biblioteca Castro, 1996.

⁵⁵¹ Sin embargo la numeración de Dutton, que esencialmente respeto en lo que sigue, puede prestarse a confusión puesto que, aunque da ID distinto a cada composición, presenta el mismo número (dentro del cancionero) tanto para el poema que hace de cabecera como para su deshecha, con la única diferencia de la sigla D para el segundo. Creo que este criterio le acaba confundiendo a él mismo, como explico más abajo. Véase enseguida mi Tabla de numeración y primeros versos.

⁵⁵² M. Casellato: “Deshechas en apéndice a romances”, pp. 37-38.

Considero que en el caso del *Cancionero* del poeta salmantino deben estudiarse, pues, como composiciones distintas, pero sin perder de vista el lugar que Encina les quiso asignar al ubicarlos en esta sección de su obra impresa. Por otro lado, si tenemos en cuenta la particularidad de los villancicos de deshecha que fueron musicados por el propio Encina —algo que resultará enormemente revelador— no cabe otra interpretación posible, como sugiere uno de los musicólogos que mejor se ha acercado a la obra de nuestro poeta, Rey Marcos: “Cuando un villancico es “deshecha” de una canción o romance, guarda con él cierta relación, porque, como es fácilmente imaginable, su interpretación seguía un orden sucesivo”⁵⁵³.

Encontramos, pues, un patrón claro que sirve a Encina para organizar esta sección del *Cancionero*: la presencia de deshechas. Este molde presupone ya un primer nivel de organización de esta sección (por parejas). Pero parece necesario adelantar algún aspecto de los que iremos viendo con detalle más abajo: la Tabla de primeros versos que presento a continuación habla por sí sola de una cuidada *dispositio* elegida por Encina. En ella he señalado cuatro bloques bien diferenciados que condicionan la agrupación de las composiciones y que me sirven para estructurar el estudio de esta sección del *Cancionero* enciniano; en rigor, no he hecho más que respetar la elección que realizó el autor de géneros y temas peculiares para cada pequeño conjunto de textos:

- nn. 106-109: romances y villancicos cortesés;
- nn. 110-115D: canciones y villancicos devotos;
- nn. 116-121: canciones y villancicos cortesés;
- nn. 122-124: coplas de Encina a villancicos ajenos.

Atendiendo, pues, a criterios formales y temáticos del propio Encina, puede decirse ya que hay un segundo nivel —más amplio que el de un poema y su deshecha— en cuanto a la organización de los textos: el poeta asigna a cada texto una ubicación dentro de los cuatro grupos de composiciones cuidadosamente organizados por el salmantino⁵⁵⁴. En el estudio literario de cada uno de los grupos de textos valoraremos si

⁵⁵³ Debe leerse el “Estudio musicológico” de Juan José Rey Marcos en la grabación sonora (CD) de la *Obra Musical Completa de Juan del Encina*, interpretada por el equipo de Miguel Ángel Tallante, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, pp 5-32; la cita aparece en p. 29. Sobre esta articulación de romance y deshecha véase también Robert Stevenson: *Spanish Music in the Age of Columbus*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1960, pp. 266-267.

⁵⁵⁴ La cuidadosa agrupación de Encina siguiendo criterios temáticos y genéricos me servirá de guía para realizar el estudio literario de los textos. Como siempre, me beneficio del afán organizador del poeta salmantino.

existen otros niveles, enlaces o conexiones que afecten al diseño de todo el conjunto de textos, como sucedía con las coplas de amores. Pero vayamos por partes.

1.2. TABLA DE NUMERACIÓN Y PRIMEROS VERSOS

Ofrezco a continuación la elocuente tabla de numeración y primeros versos que me servirá de guía para el estudio literario posterior. En ella se explican algunos de los aspectos que he tratado de mostrar en las páginas precedentes. Sigo a Dutton en la numeración de las composiciones (ID y número del poema dentro del cancionero). Para las rúbricas y los versos, como vengo haciendo, prefiero la edición de Pérez Priego:

ID	nº	Rúbrica	Primer verso
[Romances y villancicos]			
3697	106	<i>Romance</i>	“¿Qu’es de ti, desconsolado?”
3740 D 3697	106D	<i>Villancico</i>	“Levanta, Pascual, levanta”
0764	107	<i>Romance</i>	“Por unos puertos arriba”
3139 D 0764	107D	<i>Villancico</i>	“¿Quién te traxo, cavallero”
3698	108	<i>Romance</i>	“Mi libertad en sossiego”
3737 D 3698	108D	<i>Villancico</i>	“Si amor pone las escalas”
1141	109	<i>Romance</i>	“Yo me estaba reposando”
[Canciones y villancicos devotos]			
4511	110	<i>Canción a Nuestra Señora</i>	“Pues que tú, Virgen, pariste”
3949 D 4511	110D	<i>Villancico</i>	“Pues que tú, Reina del cielo”
4512	111	<i>Canción</i>	“Esposa y Madre de Dios”
4513 D 4512	112 ⁵⁵⁵	<i>Villancico</i>	“Quien tuviere ⁵⁵⁶ por señora”
4514	113	<i>Canción</i>	“¡O Madre del Rey del cielo”
3867 D 4514	113D	<i>Villancico</i>	“¿A quién devo yo llamar”
4515	114	<i>Canción a los tres reyes magos</i>	“Reyes santos que venistes”

⁵⁵⁵ Mantengo la anomalía de Dutton, que asigna el 112 a esta composición: de acuerdo con su criterio es deshecha de la anterior por lo que debería llevar su número: 111D. Más adelante (nn. 117, 119 y 121) se dan más casos de deshechas que Dutton no numera como tales; he optado por mantener su numeración para simplificar el sistema de citas. Pérez Priego sí lo entiende como deshecha (véase n. 121 de su edición). En la edición de Pérez Priego, la sección completa de deshechas, incluidas las coplas a villancicos ajenos, ocupa las páginas 665-691.

⁵⁵⁶ Corrijo la errata de Pérez Priego, que edita ‘tuviera’.

3871 D 4515	114D	<i>Villancico</i>	“¡O Reyes Magos benditos”
4516	115	<i>Canción en nombre del nuestro muy esclarecido príncipe Don Juan</i>	“Bendita Virgen María”
3816 D 4516	115D	<i>Villancico</i>	“El que rige y el regido”
[Canciones y villancicos]			
4517	116	<i>Canción</i>	“Es tan triste mi ventura”
4518	117	<i>Villancico</i>	“Quien al triste corazón”
3690	118	<i>Canción</i>	“Soy contento, vos servida”
3825	119	<i>Villancico</i>	“Más vale trocar”
4519	120	<i>Canción</i>	“A vos me quexo de mí”
3802	121	<i>Villancico</i>	“Por muy dichoso se tenga”
[Coplas a villancicos ajenos]			
4520 E 3833	122	<i>Coplas por Juan del Encina a este ageno villancico</i>	“Razón, que fuerça no quiere”
4522 E 1138	123	<i>Coplas por Juan del Encina a este ageno villancico</i>	“Dos terribles pensamientos”
4523 E 0709	124	<i>Coplas por Juan del Encina a este ageno villancico</i>	“¡O castillo de Montanges”

2. ESTUDIO LITERARIO DE LA SECCIÓN DE ROMANCES Y CANCIONES CON SUS DESHECHAS

Adelanto ya que si no es casual la organización de estas veintiséis composiciones que integran la sección de deshechas en cuatro grupos bien diferenciados, tampoco me parece casual la concepción global del conjunto. Es más, creo que Encina, al ordenar de este modo sus textos, persigue un hilo conductor concreto que subyace a muchos de ellos. Y me parece que es posible espigar relaciones intertextuales evidentes entre unas composiciones y otras, cualquiera que sea el género (romance, canción, villancico) al que pertenecen⁵⁵⁷. Se trata de relaciones que van más allá del límite establecido por el texto primario y su deshecha. Creo que no me dejó llevar por una desmedida fijación por encontrar relaciones intertextuales y ecos entre unos textos y otros: si para las coplas

⁵⁵⁷ Me puso en la pista una reveladora conversación con el profesor Pérez Priego, tan sugerente como su artículo “Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón”, en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad, 1995, pp. 35-49.

de amores ya encontramos algo parecido, no tendría nada de particular que Encina realizara un experimento similar en esta sección de su *opus maius*⁵⁵⁸. El estudio literario de este conjunto de textos debe atender a esta perspectiva que tanto me interesa. Por eso acudo a ella como punto de partida en el acceso a los textos de Encina.

2.1. Romances y villancicos: “¿Qu’ es de ti, desconsolado?” (nn. 106-109)

2.1.1. Organización y descripción de la serie de textos

La sección de las deshechas se abre con siete composiciones: los tres romances con sus respectivos villancicos y un romance final (“Yo me estaba reposando”, n. 109) que cierra este pequeño ciclo. El romance inicial (n. 106) tiene ambientación y fecha concretas⁵⁵⁹: se trata de un canto a la Granada vencida y a los Reyes Católicos, triunfadores del moro: “¿Qu’ es de ti, desconsolado? / ¿Qu’ es de ti, rey de Granada? / ¿Qu’ es de tu tierra y tus moros? / ¿Dónde tienes tú morada?”⁵⁶⁰ (vv. 1-4). Las interrogaciones iniciales dirigidas a Boabdil, rey moro, dan paso a una exhortación a la ciudad para que se convierta “a nuestra ley consagrada” (v. 10): la fe cristiana aparece como triunfadora, en marcada correspondencia al triunfo real; de hecho, el romance se cierra con la alabanza de Isabel y Fernando, artífices de la caída de la ciudad, “ella con sus oraciones / y él con mucha gente armada” (vv. 25-26)⁵⁶¹. El tema fronterizo nos permite fecharlo naturalmente en el año 1492, probablemente en los primeros meses,

⁵⁵⁸ Como ya dije, en el estudio que el profesor Beltrán dedicó al *Cancionero* enciniano ya avisó de la peculiar organización de algunas de las secciones de 96JE a partir de un elaborado tejido de referencias conceptuales y ecos muy explícitos (Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, pp. 44 y ss.)

⁵⁵⁹ Véase el estudio musical de este texto (con interesantes puntualizaciones específicamente literarias) realizado por Danièle Becker: “Una alegoría musical de moros y cristianos en Juan del Encina”, en Emilio Casares y Carlos Villanueva (coord.): *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 211-218.

⁵⁶⁰ Acepto la propuesta de Becker (“Una alegoría musical de moros y cristianos”, p. 214) de optar por el ‘tú’ pronombre en lugar del posesivo “en conformidad con el ritmo del romance, que refuerza la confusión del rey paralela a la del rey D. Rodrigo en el siglo VIII”. En efecto en vv. 19-22 aparece la figura del último rey visigodo responsable de la primera pérdida de Granada a quien Encina opone ahora al vencedor de ella, el rey Fernando: “Perdióte el rey don Rodrigo / por su dicha desdichada, / ganóte el rey don Fernando / con ventura prosperada”.

⁵⁶¹ Sobre esta distribución de tareas entre los reyes véase Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente: “Entre edenismo y *aemulatio* clásica: el mito de la Edad de Oro en la España de los Reyes Católicos”, en particular p. 120, donde citan este romance de Encina en el contexto del mito de la edad de oro hispánica que se forja durante el reinado de los Reyes Católicos. Como Encina, muchos otros poetas contemporáneos elogiaron a Isabel; véase, a este propósito, el completísimo trabajo de Oscar Perea: “«Alta Reina esclarecida»: un cancionero ficticio para Isabel la Católica”, en Luis Ribot, Julio Valdeón y Elena Maza (coord.): *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional, 2004*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas y Universidad de Valladolid, 2007, II, pp. 1355-1383

pues el narrador se sitúa voluntariamente en el momento de la inmediata caída de la ciudad (que tuvo lugar, como sabemos, el 2 enero): “¡O Granada noblecida, / por todo el mundo nombrada, / hasta aquí fueste cativa / y agora ya libertada! (vv. 15-18). Se trata, pues, de un romance de autor de ambientación histórica, construido con una pretensión moralizante y propagandística evidente y anclado en unas coordenadas temporales muy precisas⁵⁶².

Desde el punto de vista de la organización de este conjunto de romances y sus deshechas lo más interesante es el villancico que Encina adopta como deshecha para este romance. Se trata de “—Levanta, Pascual, levanta”, un villancico pastoril, con todos los rasgos léxicos y sintácticos del sayagués, en el que un pastor despierta a otro —de nombre Pascual— y le convence para dirigirse con su hato de ganado hacia la ciudad de Granada “que se suena qu’es tomada”, como dice el verso de estribillo. El villancico en cuestión aparece íntegramente en la sección correspondiente de 96JE, la de villancicos pastoriles⁵⁶³; precisamente por esto, en el cuerpo de este folio lxxxvii r. Encina no vuelve a copiar los ochenta y siete versos del extenso villancico pastoril, sino que se limita a citar el primer verso y parte del segundo con la indicación de *et coetera*; la operación de reordenación y adaptación del poema no debe pasar desapercibida al lector de 96JE, pues tiene interesantes consecuencias para lo que me interesa: si Encina vuelve a disponer de un texto ya ubicado en su *Cancionero* para recolocararlo en otro lugar, esto se debe a su voluntad de dotarlo de una nueva función en ese otro contexto; en efecto, aquí se trata de una deshecha y la estrecha trabazón que lo vincula al romance anterior resulta de una precisión admirable⁵⁶⁴. No falta en el villancico pastoril una dramaticidad y un movimiento de los dos personajes que no escapó al atinado análisis

⁵⁶² Virginie Dumanoir relaciona este romance con otros siete que aparecen en el *Cancionero Musical de Palacio*; todos ellos “exaltan el poder bélico de Castilla y Aragón subrayando los triunfos en los sitios de: Setenil en 1484 con *Setenil o Setenil*; Ronda en 1485 con *Pascua d’Espíritu Santo*; Granada en 1486-89 con *Una sañosa porfía* y *En memoria d’Alixandre*; Baza en 1489 con *Sobre Baza estaba el Rey*; y Granada en 1492 con *Qu’es de ti desconsolado*”; véase su trabajo “Melodía y texto. El caso de los romances viejos”, en V. Dumanoir (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp. 107-116. La cita aparece en p. 112. Para los textos del *Cancionero Musical de Palacio*, véase la edición de Joaquín González Cuenca: *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor, 1996. Víctor de Lama relaciona igualmente este texto con “Rómpase la sepultura” (ID3708) de MP4 y con “Damos gracias a ti, Dios” (ID3683) de Francisco de la Torre, inserto en el *Cancionero musical de la catedral de Segovia* (*Cancionero musical de la catedral de Segovia*, Salamanca: Justa de Castilla y León, 1994, n. 171).

⁵⁶³ Dejo su estudio detallado para más adelante, en el capítulo correspondiente a los villancicos pastoriles.

⁵⁶⁴ He adelantado este aspecto y algunos otros de los que detallo a continuación en mi trabajo “Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores”, en Javier San José Lera (dir.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez, Salamanca: SEMYR, en prensa.

de Marta Haro⁵⁶⁵: “La acción del villancico “Levanta, Pascual, levanta” desarrolla la puesta en marcha de dos pastores hacia Granada y su llegada a la ciudad”. La partida de los pastores contrasta con el estatismo del romance histórico anterior en el que únicamente recibimos la noticia de la caída de Granada. Funciona, pues, como una deshecha, sí, pero introduce un elemento de movilidad que cuadra muy bien con la noticia recibida: la reciente conquista de Granada mueve a dos personajes a ponerse en camino en dirección a la ciudad.

He insistido en la alternancia estatismo/dinamismo de las composiciones 106 y 106D porque no me parece casual que Encina haya decidido colocar a continuación su romance “Por unos puertos arriba” (107). Es un conocido romance trovadoresco en el que se narra el camino errático de un caballero desamorado:

Por unos puertos arriba / de montaña muy oscura / caminava el cavallero, / lastimado de
tristura; / el caballo dexa muerto / y él a pie, por su ventura, / andando de sierra en sierra /
de camino no se cura, / huyendo de las florestas, / huyendo de la frescura, / métese de
mata en mata / por la mayor espessura. (vv. 1-12)

Se trata de un tema bien conocido por el romancero hispánico, que recorre la literatura del cuatrocientos y el quinientos, hasta llegar al Quijote: el enamorado que vaga por lo más agreste del monte para rumiar y purificar sus penas de amores⁵⁶⁶. Ya don Ramón Menéndez Pidal lo señaló como una posible influencia que sugeriría a Cervantes la penitencia de Cardenio en Sierra Morena⁵⁶⁷. El romance es un magnífico ejemplo de hibridación genérica: Encina adopta como tema un motivo —el amante

⁵⁶⁵ Marta Haro Cortés: “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”, en Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera, Antoni Tordera (eds.): *Cuadernos de Filología, Anejo L. Homenaje a Luis Quirante*, Valencia: Universidad, 2002, I, pp. 191-204. La cita y el análisis de este texto aparecen en pp. 200-201. Propone una hipotética representación en el palacio ducal de los Alba, habida cuenta de los abundantes datos de escenarios, movimientos de personajes, decoración, etc. que se incluyen en el villancico pastoril.

⁵⁶⁶ Como recuerda Guiseppe Di Stefano en un artículo al que nos tocará volver más adelante: “El tema del amante pesaroso y embrutecido que vaga por bosques y sierras buscando soledad y consuelo o la muerte, encuentra en el octosílabo narrativo un cauce formal muy apropiado y se repite en los *romances trovadorescos*”; véase su trabajo “Romances en el *Cancionero* de la British Library, Ms. Add. 10431” en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.): *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 1996, pp. 239-253; aparece la cita en p. 241.

⁵⁶⁷ Lo señaló por primera vez en 1920, en su discurso del Ateneo de Madrid: *Un aspecto de la elaboración del Quijote*. Véase R. Menéndez Pidal: *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945 (3ª ed.), pp. 31-32. Por supuesto, el Romance de Fontefrida se encuentra en esta misma tradición.

desamorado y embrutecido— en el que combina con habilidad aspectos tomados de la lírica cancioneril y otros clásicos del romancero hispánico⁵⁶⁸.

Al final del breve romance (treinta versos) se subrayan dos notas —tópicas, por supuesto— que nos conviene retener: la imposibilidad de toda consolación⁵⁶⁹ y la tristeza obsesiva del caballero: “A verle de consolar / no basta seso y cordura; / biviendo penada vida / más penada la procura, / que los coraçones tristes / quieren más menos holgura” (vv. 25-30). Indudablemente no fue casual que Encina situara aquí esta composición: el motivo de la puesta en camino, subrayado por la deshecha del villancico pastoril anterior, da pie al poeta a insertar un romance de coordenadas literarias claramente divergentes, pero en el que no falta un mismo tópico literario: el camino. Ya no es un ámbito pastoril sino cortesano, el de un penador amador que se abandona a su suerte en un deambular errático por una montaña agreste y oscura; la montaña funciona como un escenario típicamente abstracto, tan próximo al universo de la ficción sentimental⁵⁷⁰.

Y, sin embargo, el contraste literario que se da entre el ámbito cortesano del romance trovadoresco y el pastoril —festivo y cómico— de los dos rústicos pastores

⁵⁶⁸ Precisamente Gloria B. Chicote cita este texto, entre otros, para formular su hipótesis acerca de la disolución de los límites genéricos que se da entre romances viejos tradicionales y romances trovadorescos artificiosos en los cancioneros del filo del quinientos; véase “Campos semánticos recurrentes en la selección de romances quinientista”, en P. Botta, C. Parrilla, e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 87-98. Ciñe su estudio a las tres grandes compilaciones (11CG, MP4 y LB1); en ese elenco, como vemos, quizá debería insertarse un peldaño más (anterior, por cierto) para el de Encina (96JE), que probablemente ocupa un lugar singular, desatendido por la crítica, en la consolidación de esa hibridación genérica.

⁵⁶⁹ Recordemos el verso inicial de toda la sección de las deshechas, el que inicia el romance de la caída de Granada (n. 106): “¿Qu’es de ti, desconsolado?” dirigido, en esta ocasión, a un ilustre personaje del que la tradición oral, el romancero y la leyenda nos legaron una actitud bien conocida por la sabiduría popular: su llanto por la pérdida de Granada. Tampoco para él hubo consolación posible. Por otra parte, la imposibilidad de la consolación es un tema típico de Encina que aparece tanto en su poesía elegíaca como en su poesía cortesana, como hemos visto.

⁵⁷⁰ Conste aquí la atinada observación que me hace el profesor Cátedra, siempre atento a la perspectiva del uso de los textos: este romance contiene una lirización de la ficción sentimental. Ahí radica la funcionalidad (y la originalidad, diríamos) de los textos encinianos: en su capacidad para fundir en sus composiciones aspectos tomados de universos literarios *a priori* diferentes, pero hermanados por su uso: a nadie se le escapa que el lector de la ficción sentimental es el mismo que disfruta de los tempranísimos romances cortesanos del poeta salmantino. Evidentemente la práctica de Encina se vincula a la de otros poetas en el marco de la renovación de la poesía cancioneril en el reinado de los Reyes Católicos. Desde la ladera del romancero véase sobre este asunto el trabajo de Estela Pérez Bosch: “Notas sobre la recepción del romancero: del *Cancionero general* a otras colecciones poéticas del siglo XVI”, en Rafael Aleman, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica, 12), 2005, III, pp. 1289-1304. Sin salirnos de los caminos de la recepción bueno sería secundar a González Cuenca en su “Incitación al estudio de la recepción del *Cancionero general* en el Siglo de Oro”, en Jesús L. Serrano Reyes (ed.): *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Córdoba: Ayuntamiento de Baena, 2003, I, pp. 387-413.

prepara singularmente el terreno para el encuentro que se producirá en la deshecha siguiente (107D), un encuentro real y literario a la vez, que precisamente tiene por protagonistas a un pastor y un caballero. Una vez más se da el proceso de repetición y reordenación de una composición, al igual que sucedió en la deshecha 106D: por toda deshecha Encina se limita a citar el verso inicial del villancico correspondiente, que aparece íntegramente, como en el caso anterior, en la sección de villancicos pastoriles de 96JE (n. 157). Y una vez más ese proceso de reordenación demuestra, en mi opinión, que al agrupar este conjunto de textos —con todo el proceso de repetición y reordenación que lleva consigo— Encina busca una peculiar ordenación de las composiciones en forma de un ciclo o historia. Anoto también que el recurso de copiar únicamente el verso inicial (a modo de referencia o llamada para los lectores) parece ser la causa de que la crítica no haya subrayado esta particular *dispositio* de la serie de romances y sus deshechas.

El hecho es que al leer la composición íntegra a que hace referencia el primer verso del n. 107D⁵⁷¹ nos encontramos con un extenso villancico a dos voces en el que se dramatiza el encuentro entre un pastor y un caballero, como puede verse desde el estribillo inicial: “—¿Quién te traxo, cavallero, / por esta montaña oscura? / —¡Ay pastor, que mi ventura!” (vv. 1-3). Obviamente se trata de la misma “montaña oscura” a la que hacía referencia el segundo verso del romance anterior⁵⁷²: “Por unos puertos arriba / de montaña muy oscura / caminava el cavallero” (n. 107). El encuentro se produce tras un tramo de camino: el que han hecho los pastores del villancico “Levanta, Pascual, levanta” (en dirección a Granada) y el del penado amador del romance. Nada más lógico: Encina aprovecha sus villancicos pastoriles para integrarlos con suma habilidad en una trama que funde dos universos literarios bien conocidos por los lectores de su teatro: el del caballero enamorado de ámbito cortesano, por un lado, y el del rústico pastor que emplea el dialéctico sayagués, por otro⁵⁷³. El punto de encuentro en el diálogo entre ambos pastores es también un tema bien conocido para los lectores

⁵⁷¹ Esta vez Pérez Priego sí la edita íntegra a continuación del villancico anterior. No sucedía así en el caso de la deshecha “—Levanta, Pascual, levanta”, de la que sólo edita el estribillo y la primera vuelta (véase p. 666 de su edición).

⁵⁷² ‘Montaña oscura’ que aparece mencionada exactamente en la misma posición que en el texto anterior: ocupando el segundo verso de la composición.

⁵⁷³ Ya lo observó con su habitual acierto José Romeu Figuras: “El poeta enfrenta dos mentalidades y dos categorías sociales: el caballero y el rústico, a quienes ha vencido por igual el amor (...). La pieza es un ejemplo elocuente de este doble mundo y de su mutua interferencia, con todos los convencionalismos literarios de la poesía bucólica” (*La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio [Siglos XV-XVI]*, vol. 3-B, Barcelona: CSIC, 1965, n. 283; la cita aparece en p. 390).

de Encina: el enorme poder del amor y la posibilidad de que los rústicos sean capaces de sentirlo.

No debemos pasar por el alto la lúcida reflexión teórica —metaliteraria, diríamos— que encontramos en este conjunto de textos: el encuentro real de los dos personajes es paralelo al encuentro formal de dos géneros vinculados entre sí (el romance y la deshecha) que, a su vez, se corresponde con la fusión, ya mencionada, de esos dos universos literarios tan gratos al lector del quinientos: el ámbito culto de la lírica cortesana y el supuestamente popular de los villancicos pastoriles. En este punto es difícil no advertir la mano del Encina teórico de la literatura (lo es en verdad, en varios lugares su *Arte de poesía castellana*) y del Encina personaje de sus obras, capaz de dotar a sus textos dramáticos (tanto como a los poéticos) de un autobiografismo muy característico. Conviene subrayar el papel jugado por el poeta salmantino en esa hibridación genérica de la que venimos hablando, un papel que desempeña con un extraordinario conocimiento de la tradición literaria y de los recursos que ésta le proporcionaba. Con esos mimbres el salmantino, atento siempre a las cuestiones relativas a la organización y diseño estructural, construye piezas tan hermosas como este villancico dialogado en el que confluyen diversos temas, géneros, tópicos y dialectos literarios.

Tras el estribillo inicial, los dos personajes de “—¿Quién te traxo, cavallero” se turnan la palabra en cada vuelta; por supuesto, cada uno habla su lenguaje:

—¡Para el cuerpo de san Polo / que estoy asmado de ti! / ¿Quién te arribó por aquí / tan lagrimoso y tan solo? / Yo cuidé que eras Bartolo, / un pastor de Estremadura / que aprisca en aquella altura. //

—Pluguiera a Dios que yo fuera / esse rústico pastor, / porqu’el falso del amor / sugeto no me tuviera. / Ando muerto sin que muera, / qual te muestra mi figura, / que bivar ya no procura. //

—¿Y cuidas tú, palaciego, / que a nosotros, los pastores, / no nos acossan amores / ni nos percunde su fuego? / ¡Miefé, yo dellos reniego, / que aun aquí, en esta espessura, / no perdonan criatura! (vv. 4-24)

Como se ve, el villancico cortesano-pastoril está admirablemente bien traído al caso⁵⁷⁴: hasta la referencia al segundo pastor —Bartolo— encaja perfectamente con la deshecha —“Levanta, Pascual, levanta”, pues eran dos los pastores que se ponían en camino hacia Granada. Más adelante en el texto de este villancico, este otro pastor, el que se encuentra con el caballero, se presentará y le dará su nombre: “Yo soy Domingo Pascual, / carillo de la vezina” (vv. 104-105). El nombre —Pascual— es el típico de pastor enciniano, pero coincide con el que aparece en el estribillo del villancico anterior: podríamos suponer que Bartolo es el pastor que toma la iniciativa en el villancico previo (esto es, el que trae la noticia de la caída de Granada y el que anima a su compañero a ponerse en camino) y Pascual es el pastor amodorrado que se resiste inicialmente, pero acaba aceptando entusiasmado. Este Pascual sería el que se encuentra con el caballero en la deshecha que comentamos. Un aspecto más (la antroponimia) por cuya coherencia vela Encina para que no resulte postizo en la serie de textos.

Ante la insinuación del caballero de que los pastores no pueden sentir amores, el pastor responde enérgicamente que también en la “espesura” los supuestamente rústicos pastores padecen amoríos. Un encuentro semejante y un mismo tenor para las respuestas respectivas lo encontramos en algunas de las obras dramáticas encinianas⁵⁷⁵. Se trata de un tema muy caro al salmantino, en cuya obra dramática es todavía más frecuente esa reivindicación de la figura del pastor y de su capacidad de sentir amor⁵⁷⁶. En nuestro villancico tras varios intentos del pastor por consolar al penado amador decide finalmente invitarle a pasar la noche en su casa:

“Descordoja ya tu saña, / desensaña tus cordojos, / dexa ya holgar tus ojos, / siquiera en esta montaña. / Vámonos a mi cabaña, / que allí tengo alvergadura / y gran abondo y hartura”. (vv. 90-96)

⁵⁷⁴ El término “espesura” del verso 23 —en boca del pastor— aparece también en el romance “Por unos puertos arriba” (v. 12). Es la espesura como lugar agreste, lugar de huida para el caballero enamorado, pero hábitat natural del pastor rústico enciniano. Recordemos que también aparecía en el romance la referencia a la “mortal figura” del caballero (v. 18) y la dialéctica muerte/vida en términos semejantes a los empleados ahora: “biviendo penada vida / más penada la procura” (vv. 27-28).

⁵⁷⁵ Pienso por ejemplo en la *Representación sobre el poder del amor* (1497) en la que el escudero se asombra de que los pastores Bras y Pelayo puedan andar enamorados: “ESCUDERO: “¿Y amores acá sentís? / BRAS: Sentimos, mala ventura, / hartas vezes por zagalas / Los llatidos de sus galas / y fermosura / nos encovan en tristura”; véase la edición del teatro enciniano de Alberto del Río, Barcelona: Crítica, 2001, p. 111, vv. 310-315). El tema, pues, ya estaba en sus poesías antes de su teatro, algo que deber ser tenido en cuenta a la hora de valorar las piezas teatrales posteriores a 1496.

⁵⁷⁶ En la pastorela, como es sabido, el pastor —incluso aunque sea marido— no sirve como amante. Encina conoce la tradición pero la invierte.

Inicialmente la respuesta del caballero es negativa: “Consolando más me hieres, / vete ya, que se va el día” (vv. 97-98). Pero en la copla final el caballero acaba accediendo a regañadientes a la hospitalidad del pastor y se decide a aceptar la invitación: “Por tú ser, a mí me plaze / desta noche estar contigo” (vv. 111-113). Las indicaciones sobre el movimiento de los personajes y sobre el paso del tiempo nos remiten una vez más al ámbito de la dramatización. Se trata de un villancico con claras posibilidades para su puesta en escena⁵⁷⁷; acaso tal dramatización sea posible no sólo para esta deshecha sino para el conjunto de las siete composiciones de esta sección. Volveré sobre esta hipótesis más adelante.

El hecho es que, aunque no da muestra de quedar consolado, el amante acepta pasar la noche en la cabaña del pastor. Este punto resulta del máximo interés porque constituye otro nexo de unión con la última composición de este conjunto de siete textos que abre la sección de los romances y sus deshechas, el romance “Yo me estava reposando” (n. 109). Pero antes de este encontramos otro romance (“Mi libertad en sossiego”, n. 108) con su deshecha correspondiente (“Si amor pone las escalas”, 108D). “Mi libertad en sossiego”, uno de los romances más conocidos de nuestro autor, contiene una original alegoría de la pasión amorosa en forma de conquista bélica desarrollada en primera persona⁵⁷⁸; se trata de otro romance trovadoresco en el que el narrador-amante aparece personificado en un castillo que su figurado enemigo, los amores, han conquistado venciendo toda defensa:

Combatieron por los ojos, / diéronse luego de grado, / entraron a escala vista, / con su
vista han escalado, / subieron dos mil sospiros, / subió pasión y cuidado / diziendo:
“¡Amores, amores!”, / su pendón han levantado. / Quando quise defenderme, / ya estava
todo tomado. (vv. 11-20)

⁵⁷⁷ Véase el artículo de Marta Haro “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”; ella distingue entre villancicos dialogados sin acción y villancicos con todo tipo de marcas teatrales. Sitúa “—¿Quién te traxo, cavallero” entre los del primer grupo; pero quizá el contexto en el que aparece este villancico en esta sección de 96JE —Marta Haro se fija sólo en la sección de villancicos pastoriles— nos obligue a darle un mayor componente de dramaticidad.

⁵⁷⁸ Sobre el romancero de ámbito cortesano debe verse ahora el trabajo de Virginie Dumanoir: *Le Romancero courtois. Jeux et enjux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes: Presses Universitaires, 2003. En particular, sobre los romances cortesanos —con oportuna atención a los textos de Encina— véase la tercera sección de su trabajo, “Le romance courtois”, pp. 156-235.

El romance consta de treinta versos, los mismos que “Por unos puertos arriba”⁵⁷⁹. El punto de contacto evidente con las composiciones anteriores lo constituye el final de este n. 108, en el que el enamorado, tras relatar el proceso de asedio y conquista que ha padecido, cautivo ya en su propia prisión, extrae una conclusión que eleva a la condición de “ley del enamorado”: “No tiene ningún concierto / la ley del enamorado: / del amor y su poder / no ay quién pueda ser librado” (vv. 27-30). Se trata de la universal ley de amor que Encina ha mostrado ya muchas veces, un principio del que hay abundante jurisprudencia en su obra literaria y que ya hemos citado aquí: el poder universal del amor, que llega a todos; incluso a los pastores, como hemos visto en esta serie de textos. Se explica así la aparición de “Mi libertad en sosiego” en este lugar, a continuación de la deshecha en la que pastor y caballero coinciden en certificar el enorme poder del amor, que ha cautivado a ambos.

En relación al tema, pues, se justifica una vez más la inserción de un nuevo romance en este pequeño ciclo. Toca ahora preguntarse si es posible vincularlo también a la historia del amador y el pastor hospitalario que se ha desarrollado en los textos anteriores. Recordemos que el caballero enamorado ha accedido a pasar la noche en la cabaña que le ha ofrecido Domingo Pascual. El romance “Mi libertad en sosiego” bien podría constituir un canto del caballero en el que narra alegóricamente el proceso de su enamoramiento pasado. La noche, momento en el que todos duermen, se convierte en aliada y confidente del caballero para la narración de sus cuitas de amores, un motivo nada infrecuente en nuestro romancero trovadoresco y lírico. No parece aventurado suponer que Encina se aprovechara de esta circunstancia —la posibilidad de insertar otro romance entendiéndolo como una supuesta narración nocturna del amante enamorado— para reforzar el engarce del romance con el hilo argumental de la historia esbozada⁵⁸⁰. Creo que tal interpretación no resulta forzada, máxime cuando el último romance de este conjunto (109), que comentaremos en seguida, comienza con una inequívoca referencia a la noche: “Yo me estava reposando, / durmiendo, como solía”.

⁵⁷⁹ Posiblemente Encina trabaja sobre la plantilla de la célebre *Escala de amor* de Jorge Manrique (“Estando, triste, seguro”) en la que aparecen motivos muy similares a los de Encina: la pasividad del amante, la traición de los sentidos, la pérdida de la libertad, etc. Una vez más Encina se inspira en el gran poeta de la generación anterior; véase la edición de Beltrán: Jorge Manrique: *Poesía*, Barcelona: Crítica, 1993, pp. 64-65.

⁵⁸⁰ Por otro lado, el romance no tiene referencias de lugar o tiempo concretos: de este modo su ubicación en este lugar no resulta artificiosa. El romance aparece narrado todo él en pasado, salvo la generalización final y unos versos anteriores en presente que no desentonan de la descripción del amante: “Agora, triste cativo, / de mí estoy enagenado, / quando pienso libertarme / hállome más cativado” (vv. 23-26).

Por otro lado, Casellato ha descrito un tipo de deshecha, a la que llama “deshecha-cita”, en términos que resultan muy reveladores para nuestro caso; en este subtipo de deshecha, según la estudiosa italiana, “se pone en boca de un personaje del *romance* cantos líricos que acentúan un estado de ánimo, un sentimiento relacionado con lo que se narra en el *romance*, y vienen anticipadas por una fórmula introductoria”⁵⁸¹. Propiamente se han invertido los moldes formales: aquí la posible cita de las palabras del enamorado no es la deshecha sino un nuevo romance, pero la descripción contextualiza adecuadamente el posible propósito literario de Encina, que muy bien pudo conocer este uso de las deshechas-citas⁵⁸². El hecho de que el romance no aparezca precedido de una fórmula introductoria tiene una explicación evidente: en sentido estricto el romance no puede venir precedido por nada, puesto que la deshecha anterior presenta únicamente su primer verso.

A continuación de “Mi libertad en sossiego” encontramos, por fin, una deshecha perfectamente desarrollada, cuyo estribillo insiste en la alegoría bélica que estructura el romance: “Si amor pone las escalas / al muro del corazón, / ¡no hay ninguna defensión!” (108D, vv. 1-3). Como se ve, no sólo emplea la metáfora bélica, sino que apela a lo largo de las cinco vueltas de que consta el villancico al tema que resumían los versos finales del texto anterior: el supremo poder del amor, que vence cualquier resistencia: “Si amor quiere dar combate / con su poder y firmeza, / no hay fuerza ni fortaleza / que no tome o desbarate” (vv. 4-7). La fuerza del amor es tal que ante él no hay defensa ni reacción posible⁵⁸³. Como dice la vuelta final, su alcance es universal y supera, incluso, la barrera de las religiones: “No ay quien salga de sus manos, / discretos y no discretos, / a todos tiene sugetos: / judíos, moros, cristianos; / sobre todos los humanos / tiene gran jurisdicción, / ¡no hay ninguna defensión!” (vv. 39-45).

Es interesante observar la personificación del amor que Encina ha dibujado en estos dos textos. El amor no es sin más un manido sustantivo abstracto. En el romance el amor, (o mejor, su plural, “amores”) aparece humanizado, con rasgos de hombre. De hecho el sujeto gramatical de las frases es “Amores”: “Mi libertad en sossiego, / mi

⁵⁸¹ M. Casellato: “Deshechas en apéndice a romances”, p. 38.

⁵⁸² Véase un interesante ejemplo de Nicolás Nuñez en el que el tema del romance es, una vez más, el del penado amador que vaga errante por montes llorando su mal de amor; aparece en el *Cancionero general* de Hernado del Castillo: el romance “Por un camino muy solo” (ID6340, 11CG-470), que termina con el verso “aqueste cantar dezía” y la deshecha-cita (ID1106, 11CG-470-1) “El menor mal muestra el gesto”. Pueden leerse en la edición del *Cancionero general* de Joaquín González Cuenca, Madrid: Castalia, 2004, II, nn. 449 y 450.

⁵⁸³ En el contexto de la fuerza del amor no falta una nota manriqueña en los vv. 62-63 de esta composición: “Son sus fuerças tan forçosas / que fuerçan lo más que fuerte”.

corazón descuidado, / sus muros y fortaleza / amores me la han cercado” (vv. 1-4). Lógicamente la prosopopeya viene dada por el recurso a la alegoría: el cautiverio amoroso ha sobrevenido por un combate en el que los amores han combatido como guerreros. En el villancico “Si amor pone las escalas” los rasgos antropomorfizados del amor aparecen desde el primer verso⁵⁸⁴. Y en ese elogio del poder universal del amor que es el poema “Si amor pone las escalas” percibimos una conexión evidente —otra más— con los textos específicamente dramáticos de Encina, como la *Representación sobre el poder del Amor*. En ésta, Amor inicia la égloga con un largo discurso —todo él en primera persona— sobre su universal poder. Una vez más, la poesía enciniana adelanta los temas y las pautas estilísticas que veremos en su teatro⁵⁸⁵.

Como se ve, la relación entre villancico y deshecha es inequívoca. Sin embargo, hay alguna diferencia de las dos deshechas respecto de los dos romances anteriores. En primer lugar, en “Si amor pone las escalas” no encontramos el procedimiento de abreviación del texto que encontramos en los dos casos anteriores (“Levanta, Pascual, levanta” y “¿Quién te traxo, cavallero”): esta vez el texto se copia por entero (cuarenta y cinco versos) ocupando la columna izquierda del fol. lxxxvii v. La diferencia obedece a que se trata de un villancico que no vuelve a aparecer en otro lugar de 96JE, como sucedía con los anteriores: quizá fuera un texto ideado por Encina exclusivamente para funcionar como deshecha de “Mi libertad en sossiego”; de ahí las relaciones temáticas tan estrechas que mantiene con él⁵⁸⁶.

En segundo lugar, hay que anotar otra diferencia clara, muy significativa: en tanto que las otras dos deshechas aportaban avances claros en cuanto al hilo narrativo que recorre estos romances, en “Si amor pone las escalas” encontramos una deshecha propiamente dicha, es decir, una variación o *amplificatio* de un tema o tópico del texto primario, que no hace avanzar la historia. En efecto, en “—Levanta, Pascual, levanta”

⁵⁸⁴ Parecería más apropiado editar el término “Amor” con mayúsculas en estos dos poemas.

⁵⁸⁵ Recordemos que la *Representación sobre el poder del Amor* se escenificó ante el príncipe Juan en 1497, esto es, muy poco después de la primera edición del *Cancionero*. El Amor es, ya sí, un personaje autónomo y en sus coplas iniciales, aquellas en las que remarca su poder universal, laten conceptos y motivos que suenan a composiciones encinianas como este villancico y su deshecha: “Yo pongo y quito cadena, / yo doy gloria, yo doy pena / sin holgança; / yo firmeza, yo mudança, / yo deleites y tristuras / y amarguras, / sospechas, celos, recelos; / yo consuelo, desconsuelos, / yo ventura, desventuras” (A. del Río [ed.]: pp. 102, vv. 31-40).

⁵⁸⁶ Un dato más en este sentido lo apunta Rumeu cuando estudia la versión de “Mi libertad en sossiego” de MP4 (*La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, 3-B, p. 285): “Al cabo del fol. 54 hállase la indicación: *Si amor pone las escalas, a CVIII*; trátase del primer verso del villancico aludido, que va como deshecha y fin del romance y que aparece en dicho folio”. También para el compilador o compiladores del *Cancionero Musical de Palacio* estaba claro, por tanto, que se trataba de textos emparejados: el romance y su deshecha.

llamábamos la atención sobre la puesta en camino que se presuponía en sus protagonistas; en “—¿Quién te traxo, cavallero” se escenificaba el encuentro entre pastor y amante y la invitación a éste último a pasar la noche en la cabaña pastoril. En esta ocasión, en cambio, no encontramos esa dramaticidad de las deshechas anteriores: se trata de una composición lírica, sin más, que insiste en dos tópicos del romance con el que se empareja, el tema del poder de amor y la alegoría bélica del proceso de enamoramiento. En este sentido, se trata de una deshecha propiamente dicha, esto es, de un uso recto de la deshecha en apéndice a romances, tal y como la crítica ha descrito a este subgénero cancioneril⁵⁸⁷.

Tras la deshecha “Si amor pone las escalas” (108D), aparece el último romance de Encina, el célebre “Yo me estava reposando” (109); se trata del texto que cierra este grupo de siete romances y villancicos dentro de la sección de *Romances y canciones con sus deshechas*. Precisamente la particularidad de esta composición radica en que no tiene deshecha, puesto que el siguiente texto es una canción —no un villancico—, y además de tema devoto. El género empleado, así como su contenido, sugiere una clara separación respecto de los poemas siguientes. Este último romance pertenece, como los dos anteriores (nn. 107 y 108), al tipo de los llamados cortesés o trovadorescos⁵⁸⁸. Como en el romance anterior, habla en primera persona un enamorado y hace referencia a su historia amorosa. Ya he notado más arriba la peculiaridad de su comienzo; la situación descrita desde los primeros versos es la de un amante que despierta repentinamente de su descanso nocturno debido a la extremada pasión amorosa que le aprisiona:

Yo me estava reposando, / durmiendo, como solía, / recordé, triste, llorando / con gran pena que sentía. / Levantéme muy sin tiento / de la cama en que dormía, / cercado de pensamiento, / que valer no me podía”. (vv. 1-8)

El amante-narrador cuenta la peripecia nocturna: tras despertarse y constatar la inquietante presencia de la muerte a su lado “fui para donde morava / aquella que más

⁵⁸⁷ Véanse las precisiones terminológicas y la clasificación de Casellato: “Deshechas en apéndice a romances”, pp. 35-37. Gornall, por su parte (“Two Authors or one?”, p. 154), cita esta deshecha 108D como ejemplo paradigmático.

⁵⁸⁸ Se trata probablemente de la versión más antigua, pese a ser impresa, del celebradísimo romance del Enamorado y la muerte, conocido en su tiempo y estudiado por la crítica moderna. Lo interesante en el caso de Encina es cómo esta versión del Enamorado y la muerte se integra con habilidad en un ciclo coherente de romances. Recuérdese el trabajo de Dumanoir sobre este tipo de romances llamados cortesanos (*Le Romancero courtois. Jeux et enjux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*).

quería” (vv. 25-26). Al llegar a la casa de la amada se dirige a ella pidiéndole que despierte y se apiade de su tristeza. Pero no recibe respuesta y cierra la narración del suceso subrayando la tristeza con que regresó a casa:

Y con mis ojos llorosos / un triste llanto hazía, / con sospiros congoxosos, / y nadie no parecía. / En estas cuitas estando, / como vi que esclarecía, / a mi casa sospirando / me volví, sin alegría. (vv. 41-48)

La precisión temporal del antepenúltimo texto (“como vi que esclarecía”) nos permite confirmar que todo el suceso se ha desarrollado por la noche. Precisamente esta circunstancia justifica la ubicación de este romance en este cierre del grupo de romances y deshechas. El hilo argumental de la historia amorosa que se ha ido sosteniendo lo habíamos dejado con la invitación que el pastor realiza al enamorado para que pase la noche en su cabaña⁵⁸⁹. El romance “Mi libertad en sosiego” y su deshecha podrían leerse como sendas composiciones en las que el amante da rienda suelta a su dolor y pondera el poder supremo del amor; podrían fácilmente situarse en algún punto de esa misma noche de la invitación del pastor. Ahora este romance final vuelve otra vez a ese momento y hace progresar la historia narrando —en pasado, eso sí— una desesperada huida nocturna (¿de la cabaña?) para requebrar a la amada. Una huida que termina, aún de noche, con el regreso del amante al lugar del que partió, frustrado por la falta de correspondencia de ella. Creo que Encina aprovecha claramente la circunstancia del hilo argumental y las relaciones intertextuales que ha ido tendiendo en esta sección para proseguirlo con esta composición final.

2.1.2. Música, poesía y teatro en la corte del duque de Alba

2.1.2.1 Notas para una hipótesis

En esta sección me gustaría retomar alguno de los cabos sueltos que he dejado en las páginas anteriores y plantear una hipótesis sobre este conjunto de romances y sus deshechas. En efecto, aún quedan cosas por decir en torno a la curiosa articulación que se da, por un lado, entre los romances y sus deshechas respectivas, y, por otro, entre el

⁵⁸⁹ Aunque en este romance final no aparece referencia alguna a la cabaña; se refiere al lugar del que parte como “posada” (v. 23) y “casa” (v. 47).

conjunto de las siete composiciones que integran este ciclo de textos. Llama la atención, por ejemplo, que Encina haya recurrido a villancicos pastoriles dotándolos de una nueva funcionalidad: la deshecha “—Levanta, Pascual, levanta” introduce su divertido diálogo entre pastores en una historia cortesana, la del amante enamorado⁵⁹⁰. La siguiente deshecha ya no es exclusivamente sayaguesa: el pastor de “—¿Quién te traxo, cavallero” alterna sus intervenciones con el triste amante, provocando un original contraste entre dos registros léxicos claramente diferenciados. En este sentido, hay una clara evolución del villancico anterior a este segundo. La tercera deshecha (“Si amor pone las escalas”) contiene el término final de esa evolución: se trata ya de un villancico cancioneril con la retórica, el léxico y los tópicos propios de la poesía de cancionero enciniana, pero sin mezcla alguna de ese léxico sayagués que el poeta maneja siempre con maestría. Como se ve, las tres deshechas presentan una evolución estilística clara, pretendida y diseñada —sobra decirlo— por Encina.

Me interesa insistir una vez más en la patente unidad que se da entre estas siete composiciones; además de lo dicho hasta aquí, el lector del *Cancionero* de Encina advierte enseguida un aspecto formal que no puede pasar inadvertido: el conjunto de romances y sus deshechas ocupa exactamente un folio de la sección titulada *Romances y canciones con sus deshechas* (en concreto, el fol. lxxxvii r-v.). Conociendo el modo de proceder del autor y su extremado cuidado por todo lo relativo a la organización, compilación y edición de su propia obra literaria, el hecho resulta enormemente revelador. Comprendemos ahora por qué se limitó a ofrecer el verso inicial de dos de las siete composiciones: de haberlas copiado enteras el resultado habría sido considerablemente más extenso y difícilmente habría hecho coincidir el final del último romance con el final de una página. Además, los textos abreviados eran fácilmente “recuperables” recurriendo a la sección respectiva de 96JE. De este modo, en la página lxxxvii r. encontramos los tres primeros romances e, intercaladas entre ellos, las dos citas de los primeros versos: “—Levanta, Pascual, levanta” (106D) y “—¿Quien te

⁵⁹⁰ Como he dicho, el enfrentamiento entre el universo pastoril y el ambiente cortesano es un tema favorito de Encina, como sabemos por su teatro. Una de las recurrencias del poeta salmantino consiste en fomentar el encuentro de lo pastoril con todos los registros y géneros que le brindaba la poética de su tiempo. La traducción que hace de las *Églogas* de Virgilio es otro buen ejemplo no sólo de la ductilidad de lo pastoril en manos de Encina, sino también de la reivindicación que hace, a lo largo de toda su obra, de este universo literario. Véanse, por ejemplo, los comentarios de Magdalena Altamirano en torno al tópico del enfrentamiento entre las dos mentalidades en el caso de los villancicos pastoriles de Encina: “Lo popular en los “villancicos pastoriles” de Juan del Encina”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.): *Palabra e imagen en la Edad Media (Actas de las IV Jornadas Medievales)*, México: UNAM, 1995, pp. 339-350; en particular pp. 346-349. Volveremos sobre esto a propósito de la sección de villancicos pastoriles de Encina (capítulo VI).

traxo, cavallero” (107D). El vuelto de esa página (fol. lxxxvii v.) contiene dos composiciones, una en cada columna: el villancico-deshecha “Si amor pone las escalas” (108D) que ocupa toda la columna izquierda y, a continuación, el romance final “Yo me estava reposando” (109) que se extiende por toda la columna derecha. El resultado final de la composición de estas dos páginas es, como era de esperar en 96JE, de una perfección formal claramente intencionada. Había, pues, una razón de índole formal o material para abreviar los villancicos pastoriles. Por tanto, la organización material de los versos de estas siete composiciones en un solo folio del *Cancionero* nos habla también de su unidad funcional.

Conviene notar otro punto de interés, sin salirnos de los villancicos pastoriles. Se trata sencillamente de su considerable extensión. La práctica del *Cancionero general* canonizó, como ya dije, el villancico como género apropiado para la deshecha⁵⁹¹; pero un recorrido por las deshechas de 11CG nos muestra una poética de este subgénero que tiende a la brevedad⁵⁹²: apenas hay deshechas que tengan más de una vuelta y, sin embargo, las dos primeras deshechas de Encina constan nada menos que de doce. A esto se suma el hecho de que el empleo de villancicos pastoriles en deshechas de romances aparece exclusivamente en el caso del poeta salmantino. Tal peculiaridad de las deshechas encinianas nos lleva a una conclusión evidente: Encina aprovechó las posibilidades del género de la deshecha para hacer otra cosa distinta con las suyas. La poética del género exigía la presencia del villancico y la relación entre la deshecha y el texto primario; las deshechas de Encina cumplen estos dos requisitos, pero nuestro poeta fue más allá⁵⁹³.

Al fin y al cabo, quedan aún algunas preguntas que podrían ir aclarándose: ¿cuál es el sentido último de la reutilización de textos? ¿Por qué recurrió a dos extensos villancicos pastoriles dialogados como deshechas? ¿Por qué separó los villancicos y las canciones de sus secciones correspondientes en 96JE? Si Encina decidió configurar otra sección distinta con los romances y sus respectivas deshechas la respuesta sólo puede

⁵⁹¹ Un proceso en el que la influencia de las deshechas de Encina es también patente.

⁵⁹² Véanse en la magna edición del *Cancionero general* de J. González Cuenca los nn. 449/2, 451/2, 453/2, 454/2, 457/2, etc. Pueden verse estos mismos rasgos de la poética de las deshechas en otros cancioneros, por ejemplo LB1 (ID 0712, 0730) y, sobre todo, 16UC, el *Cancionero* de Urrea (ID 4771 D, 4776 D, 4780 D, 4783 D, etc.), del que hablaremos más abajo.

⁵⁹³ Algunos años después Garci Sánchez de Badajoz realizó un experimento similar a partir de su romance “Caminando por mis males” (ID0693, n. 447 de la ed. de González Cuenca); la huella de Encina, como explico más abajo, parece evidente. Detallé esto último en mi trabajo “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1”, ponencia leída en el XVII Colloquium (Londres: Queen Mary and Westfield College, 29-30 junio de 2006), en prensa.

ser que buscaba hacer otra cosa con ellos. En concreto ¿cuál es el sentido del conjunto de las deshechas? Parece claro que con esta sección de su *Cancionero* Encina quiso hacer algo distinto de una mera acumulación de composiciones de un mismo molde genérico, como sucede con las secciones destinadas a villancicos y canciones respectivamente. En mi opinión, la deshecha le ofreció la posibilidad de relacionar unos textos con otros —una práctica que, por otra parte, realizó en numerosas ocasiones en su *Cancionero*— y optó por aprovechar ese rasgo definitorio de este subgénero para ampliar la red de relaciones entre los poemas a un pequeño conjunto de composiciones⁵⁹⁴. Decidió reutilizar dos villancicos pastoriles suyos para tejer una ajustada serie de textos en la cual, gracias al peculiar manejo de esas curiosas deshechas, las siete composiciones sostuvieran un mismo hilo conductor. Por eso recurrió a dos villancicos pastoriles dialogados que presentan grandes posibilidades para su representación escénica, como ya notara Marta Haro⁵⁹⁵. El diálogo que se produce dentro de esos villancicos se exporta así a todo el conjunto. Pero nuestro poeta no sólo construyó un pequeño cancionero en el que, a través de citas intertextuales y relaciones entre los textos, pudiera reconstruirse un mismo caso amoroso⁵⁹⁶. Me interesa subrayar ahora otros dos aspectos enormemente significativos; en primer lugar, que las siete composiciones que se copian al principio de la sección de *Romances y canciones con sus deshechas* presentan grandes posibilidades para su dramatización; esto es, para la puesta en escena del conjunto completo y no sólo de uno de los villancicos. En segundo lugar, que la comparación de estos textos con los contenidos en el *Cancionero Musical de Palacio* ofrece un resultado sorprendente: las siete composiciones encinianas —en total, cuatro romances y tres villancicos— aparecen musicadas en esa compilación⁵⁹⁷.

⁵⁹⁴ El resultado del “experimento” enciniano va más allá de lo que Casellato llama “deshecha dialógica” (“Deshechas en apéndice a romances”, p. 38).

⁵⁹⁵ “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”, en particular pp. 200-201.

⁵⁹⁶ Aspecto éste en el que Encina se adelanta a una práctica frecuente en cancioneros posteriores como LB1, en el que frecuentemente se hilvanan los romances con textos anteriores y posteriores. Véase el trabajo de Di Stefano “Romances en el *Cancionero* de la British Library, Ms. Add. 10431”, así como el ya citado de Pérez Priego “Los romances de Juan Rodríguez del Padrón”; con dos perspectivas diferentes traté de esto en mis trabajos “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1” y “Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores”. Con todo, volveré sobre esta cuestión más adelante, al hablar de la relación entre 96JE y LB1.

⁵⁹⁷ Puede verse en la edición de González Cuenca (*Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor Libros, 1996), que sigue la numeración establecida por Romeu Figueras: “¿Qu’ es de ti, desconsolado?” (74), “Levanta, Pascual, levanta” (184), “Por unos puertos arriba” (107), “¿Quién te traxo, cavallero” (283), “Mi libertad en sossiego” (79), “Si amor pone las escalas” (178), “Yo me estaba reposando” (77). Como se advierte en la numeración, en el *Cancionero Musical de Palacio* no hay estructura *in ordine* posible: no hay vinculación alguna entre las composiciones, salvo el hecho de que el texto es de Encina (y también la música, excepto en “Por unos puertos arriba”, musicado por Ribera). Véanse los respectivos números de

Reuniendo estos datos, considero razonable suponer que tras esta peculiar organización unitaria de las siete composiciones se esconde un sencillo espectáculo musical y dramático que muy bien pudo llevar Encina a las tablas en el palacio ducal de los Duques de Alba en Alba de Tormes. Es la explicación más razonable a la peculiaridad de las deshechas pastoriles, a la dramaticidad evidente de los textos y al hecho —incontestable— de que todas las piezas fueron musicadas. Tanto los romances como los villancicos pudieron muy bien ser cantados en una ocasión concreta: su inclusión en este punto me parece un rastro inequívoco que sugiere la utilización de esos textos en un festejo en el que no faltó un elemento fundamental de las piezas teatrales encinianas: la música, que suele aparecer —a menudo mediante un villancico final— en sus *Representaciones*⁵⁹⁸.

Que tal tipo de festejos eran frecuentes en la corte es un hecho incontestable. Lo recuerda Dumanoir en un sugerente trabajo⁵⁹⁹:

La figura del poeta-músico es familiar a las cortes de la época. Los nobles estaban acostumbrados a oír e incluso a interpretar música cantada. La corte era el lugar más señalado para funciones poético-musicales en las cuales intervenían poetas, músicos y poetas-músicos como Juan del Encina y Garci Sánchez de Badajoz.

La cita de Encina es obligada; sabemos que los Duques de Alba asistieron a algunas de sus *Representaciones*, pues lo dicen las mismas rúbricas (y los textos) de sus piezas teatrales. Probablemente este conjunto de composiciones que ahora estudio constituya otro festejo similar, puesto en escena en la corte de don Fadrique Álvarez de Toledo y su esposa doña Isabel de Zúñiga y Pimentel. Lo novedoso radica en el particular entreveramiento de poesía, música y teatro que se verificaría en estos textos⁶⁰⁰. Una vez

la edición de Romeu (*La música en la corte de los Reyes Católicos*, III-B), así como las consideraciones sobre los romances del *Cancionero Musical de Palacio* que realiza V. Dumanoir: (*Le Romancero courtois*, pp. 143-150).

⁵⁹⁸ Recientemente ha estudiado este fenómeno con tino Alberto del Río: “The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights (with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts)”, en prensa. Agradezco esta referencia a Tess Knighton y a Eva Llergo.

⁵⁹⁹ “Melodía y texto. El caso de los romances viejos”, p. 111.

⁶⁰⁰ Parece oportuno citar en este punto un “experimento” similar, que más adelante nos será de gran utilidad: el que ofrecen las composiciones del *Cancionero musical de Astudillo* estudiado recientemente por Pedro Cátedra con jugosos datos y novedosas propuestas: *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid: Gredos, 2005. También en los textos usados por las monjas de Santa María de Astudillo se da un particular entreveramiento de poesía, música y teatro, sin perder de vista la perspectiva litúrgica. Se trata de los dos espacios señeros a la hora de aproximarnos a los orígenes de nuestro teatro: el espacio religioso conformado por la tradición cerrada de los monasterios femeninos (para los que trabajaron Gómez

más, encontramos que las fronteras entre la madura poesía cancioneril y el incipiente teatro cortesano no son nada claras; y se difuminan aún más con la presencia —aquí inequívoca— de romances y villancicos musicados y articulados junto con otros.

Lo cierto es que no parece descabellado asignar una ocasión concreta y un lugar preciso a esta supuesta puesta en escena de los textos encinianos. Más arriba llamábamos la atención sobre el contraste estilístico que se da entre el romance inicial “Qu’ es de ti, desconsolado” —de tipo histórico y dedicado a la toma de Granada— y los otros tres, de tipo cortesano y lírico. El romance dedicado a la conquista de Granada es una de las aportaciones de Encina a la celebración de un acontecimiento histórico que generó una enorme literatura de muy variadas coordenadas literarias. Quizá el festejo en el que se pudo cantar este grupo de composiciones fue convocado en el palacio de Alba de Tormes precisamente para celebrar la conquista. No olvidemos que el Duque de Alba participó en la toma de Granada y que la vinculación de Encina a la casa de los Álvarez de Toledo comienza precisamente en 1492, cuando el Duque regresa a su corte ducal⁶⁰¹. Entre las fiestas y celebraciones que tuvieran lugar en el Palacio de los Duques encajaría muy bien un festejo musical y dramático como el que se diseña en estas siete composiciones: un primer romance histórico sitúa el evento que se conmemora y el desarrollo posterior prosigue ya por otros caminos; por supuesto, sin dejar nunca de lado la música y el meditado esquema unitario⁶⁰².

En realidad, algunas de las *Representaciones* de Encina que aparecen al final de 96JE no difieren mucho de este tipo de espectáculo: una misma lírica cortesana, un entorno palaciego claro, la presencia y el contraste entre pastores y enamorados, el tema del

Manrique, el autor del *Auto de la huida a Egipto* y Álvarez Gato, entre otros) y el espacio festivo y cortesano de las cortes nobiliarias.

⁶⁰¹ En realidad la vinculación de Encina con la casa de Alba provenía de sus tiempos universitarios, en la década anterior. Recordemos que el hermano de don Fadrique Álvarez de Toledo (segundo Duque de Alba) era precisamente Don Gutierre de Toledo, Maestrescuela de la Universidad de Salamanca; véase el recorrido biográfico de Encina al que me referí en el capítulo inicial, 1.3, así como mi trabajo “Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)”, ponencia leída en el XVIII Colloquium (Londres: Queen Mary, 28-29 junio de 2007), en prensa.

⁶⁰² La organización literaria de estas siete composiciones se asemeja mucho a esos pequeños grupos de composiciones que se reunían en pequeños cuadernos a modo de homenaje a un protector; el desarrollo de los pliegos sueltos multiplicó este tipo de organización de las composiciones en pequeños ciclos. Beltrán ha estudiado otro caso enciniano, el del ciclo de composiciones relativo a su viaje a Jerusalén que reunió probablemente para el que entonces (ca. 1521) fue su protector, el marqués de Tarifa, Fadrique Enríquez de Ribera: “Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución”, *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 41-71. Véase también el estudio paleográfico del manuscrito —quizá autógrafo de Encina— realizado por Josefina Mateu Ibars y su equipo: “Peritaje paleográfico del ms. 17510 de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 72-92.

poder universal del amor, el esbozo de evolución dramática, el canto y la recitación musical, etc. Desde luego, creo que los receptores de estas piezas (miembros de la corte ducal) no advertirían grandes diferencias entre algunas de las piezas teatrales de Encina y la puesta en escena de esta sección de romances y sus deshechas. Quizá este grupo de composiciones sea un desarrollo embrionario de las piezas más claramente teatrales que Encina iría perfilando por estas mismas fechas para su *Cancionero*. No olvidemos la cuestión cronológica: nos movemos en un lugar concreto (la corte ducal) y en unos años específicos (1492-1496) en los que Encina está organizando su *Cancionero* al tiempo que figura al servicio de los Duques de Alba como organizador de representaciones y festejos de diverso tipo. Parece razonable sospechar que ni Encina ni su público entendían esos dos trabajos como distintos: muchas de las piezas que incluye en su *Cancionero* debieron de representarse ante el público ducal; tradicionalmente su teatro se ha puesto como ejemplo del recorrido que va de la puesta en escena en la corte a la inclusión en ese ambicioso proyecto editorial que es la publicación del *Cancionero*. Pero, como vemos, es muy probable que otros textos de 96JE experimentaran ese mismo itinerario; en particular, aquellos que presentaran un mayor grado de dramaticidad, como el conjunto de textos que ahora nos ocupa⁶⁰³.

Por otro lado, no debemos olvidar el contexto histórico en el que se forjó el *Cancionero Musical de Palacio*, en el que figuran los textos literarios y las partituras de las siete composiciones que estudio. Encina es el poeta más representado en esta compilación (MP4). De ahí que ya Asenjo Barbieri, su primer estudioso, sugiriera el ámbito cortesano de la corte ducal de los Alba para explicar el proceso de su compilación⁶⁰⁴. Ahora se piensa más bien que su formación se relaciona propiamente con la corte real de los Reyes Católicos que, en cualquier caso, debió de mantener estrecho contacto con la de los Duques de Alba, como recuerda Laird⁶⁰⁵. Se trata de un dato más para postular una representación como la que sugiero, quizá en la famosa

⁶⁰³ Otra sección de su *Cancionero* con muchas posibilidades para su representación dramática son los villancicos pastoriles; abordaré la cuestión más adelante.

⁶⁰⁴ “Podría pensarse que el Cancionero está formado con el repertorio musical del palacio de los Duques de Alba, y quizás por alguno de los músicos de Cámara que tenía esta familia a su servicio” (Francisco Asenjo Barbieri: *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890. Cito por la edición de 1945, Buenos Aire: Schapire, p. 10).

⁶⁰⁵ “Encina, the most frequently-represented composer in the CMP, was employed by the second Duke of Alba, but the royal courts were closely related to the Duke’s court, and royal musicians surely had access to Encina’s works. The majority of composers represented in the CMP were employed by either Ferdinand or Isabella, and it is most likely that the manuscript was compiled at one or both of their courts” (Paul R. Laird: *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan: Harwayne Park Press, 1997, pp. 10-11).

“sala” del palacio ducal a la que hace referencia Encina en algunas de sus *Representaciones*.

2.1.2.2. La perspectiva musical

Los trabajos sobre la poesía de Encina han desatendido frecuentemente la perspectiva musical con la que deben leerse un buen número de sus composiciones. Lo cierto es que ya hace tiempo que disponemos del magno trabajo de Clemente Terni en torno a la obra musical de Encina, al que —sospecho— se prestó poca atención⁶⁰⁶. Es legítimo centrarse exclusivamente en los textos porque muchos de ellos no fueron musicados y porque incluso aquellos que el propio Encina musicó tienen por sí solos un gran valor en la poética cancioneril (la prueba está precisamente en 96JE: al publicarlos, el mismo Encina les otorga una clara autonomía literaria)⁶⁰⁷. Pero, como recuerda Terni, la perspectiva que da el estudio de las piezas musicadas enriquece considerablemente el conjunto; si Encina imprimió su *Cancionero*⁶⁰⁸

non è solo per legare le sue opere alla Fama e per evitare alterazioni —a giudicare da come ci offre quei testi CMP, le manomissioni erano cospicue—, ma anche e soprattutto perché era cosciente di aprire una nuova era della cultura, almeno nei confronti dell’arte spagnola. Per Encina un’arte de minoría, o per una élite, debe convivere con un arte de mayoría, cioè comunitaria, dove poesia, teatro, musica e danza si uniscono, quasi simbolicamente. Il Cancionero enciniano restituito nella sua integrità, comprendente

⁶⁰⁶ Juan del Encina. *L’opera musicale*. Studio introduttivo, trascrizione e interpretazione di Clemente Terni, Firenze: Università degli studi di Firenze (Casa Editrice D’Anna), 1974. Royston Oscar Jones y Carolina Lee ensayaron una edición para las piezas musicadas de Encina; las páginas introductorias de Lee todavía sirven para adentrarse en la obra literaria de Encina desde la perspectiva de la música de su tiempo (*Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid: Castalia, 1975, pp. 25-42) Más recientemente ha sido Manuel Morais el que ha realizado la edición facsímil de la música de Encina que aparece en MP4, así como la transcripción de las partituras en notación musical moderna; en su documentado estudio introductorio analiza con detalle la contribución musical de Encina (*La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca: Diputación Provincial, 1997). Deben verse también los trabajos anteriores de Miguel Querol Gavalda: “La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)”, *Anuario Musical*, XXIV (1969), pp. 121-131 y el completo “Estudio musicológico” de Juan José Rey Marcos en *Obra musical completa de Juan del Encina* (Grabación sonora, CD), Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, pp 5-32. Véase también el panorama de Robert Stevenson: *Spanish Music in the Age of Columbus*, en particular las pp. 253-272, un repaso a la obra musical de Encina incluida en el *Cancionero Musical de Palacio*.

⁶⁰⁷ Hay otro motivo, de índole musical, que justifica esta afirmación; lo sintetiza Rey Marcos (“Estudio musicológico”, p. 25): “la frase musical se construye en estrecha relación con el verso y en general puede hablarse de una correspondencia directa, salvo excepciones, de nota por sílaba”. En la obra musical de Encina se da una constante adecuación de la música al texto y no al revés.

⁶⁰⁸ Juan del Encina. *L’opera musicale*, p. 27.

poesia e musica –sottolineo la incongruenza di continuare a considerare quest’opera senza la parte musicale-, sta a dimostrare appunto tale rivoluzione.

La jugosa lectura que Terni realiza del *Cancionero* de nuestro autor, unida a la riqueza de su perspectiva artístico-musical, le sitúa entre los lectores más atinados de la obra que el salmantino decidió mandar a las prensas en 1496. Volveremos sobre la interpretación de Terni, a la que habría que añadir ahora un puñado de referencias literarias. Ahora me interesa subrayar ese rasgo tan peculiar de la originalidad del arte enciniano “dove poesia, teatro, musica e danza si uniscono”: la integración de las artes, que conocemos cada vez mejor como un rasgo central en el origen de nuestro teatro, tiene en la sección de romances con sus deshechas un ejemplo paradigmático⁶⁰⁹. De ahí que resulte tan solvente la hipótesis de una concreta escenificación poético-musical de estos textos (y habrá que sugerir la puesta en escena de algunos otros) en el marco de la espléndida corte de la casa Alba y con ocasión quizá de unos festejos que celebraban la reciente conquista de Granada.

Precisamente los años 1492 y 1493, como sabemos, fueron particularmente ricos en todo tipo de manifestaciones artísticas con ocasión de la conquista. En realidad, los romances y sus deshechas no serían sino un rastro de una celebración cortesana en el Palacio de los Alba; pero para su adecuado contexto histórico y literario es preciso atender a toda esa literatura celebrativa que apareció en esos años en Castilla y más allá de nuestras fronteras⁶¹⁰. En Italia no faltaron celebraciones similares en las que música y

⁶⁰⁹ El propio Terni abordó el estudio de las deshechas encinianas como forma musical (*Juan del Encina. L’opera musicale*, p. 29); las considera un subgénero “solístico-corale” mostrando así que en su canto tenían que participar varias personas, a diferencia de romances y canciones. Por otro lado, subraya la marcada proximidad de las deshechas al género compuesto de la cantata. De hecho en su edición de la obra musical de Encina edita las parejas integradas por cada romance o canción junto con su respectiva deshecha como una sola cantata (véanse pp. 509-620): conscientemente evita editarlas en las secciones correspondientes de romances y villancicos. Encina, al ordenar su *Cancionero* era perfectamente consciente de esto: por eso, como expliqué más arriba, decidió vincular la deshecha con su romance respectivo sin separar ambos géneros. La práctica enciniana resulta diáfana teniendo presentes las consideraciones de Terni, editor de su obra musical. Morais también conoce la asociación musical entre el texto primario y su deshecha (véase *La obra musical de Juan del Encina*, p. 79), pero en la edición separa las parejas de textos (que en 96JE aparecen contiguos), de modo que esa relación queda un tanto oscurecida desde el punto de vista de la organización literaria del *Cancionero*.

⁶¹⁰ Véase el panorama de ese tipo de festejos que realiza Tess Knighton en su tesis doctoral (leída en 1983): *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2001, en particular el extenso capítulo V, “Ceremonia y espectáculos cortesanos durante el reinado de los Reyes Católicos” (pp. 145-161). “La reconquista del reino de Granada dio lugar a la composición de numerosos romances, en los que podían cantarse las proezas y los éxitos de Fernando a la manera de las antiguas epopeyas” (p. 158); véase en pp. 158-160 su convincente argumentación desde la perspectiva musical y su tabla de textos musicados, cantados y representados en la Corte. Es el ambiente que constituye el contexto literario perfecto para el romance “—Qu’es de ti, desconsolado” de Encina.

teatro jugaron un papel importante. En una de ellas sabemos que se recurrió al género italiano de la *frottola*, el más que probable antepasado de nuestro villancico, que recaló en el *Cancionero Musical de Palacio*⁶¹¹, como explica Laird⁶¹²:

The appearance of frottolas next to villancicos in the CMP is an indication of the relationship that existed between the genres; (...) The earliest printed frottola, “Viva el gran Re Don Fernando con la Reyna Donn’Isabella,” a *barzalletta* praising the Spanish victory over the Moors at Granada, was probably first sung in Naples in 1492, and was part of a play in Rome in 1493⁶¹³

El dato del festejo en un palacio romano no es casual. Pero más que la referencia histórica concreta a un festejo con ocasión de la conquista de Granada, me interesa hacer un pequeño excurso de tipo histórico-musical al hilo de las palabras de este estudioso de la trayectoria del villancico. El género musical de la *frottola*, del que constan algunos ejemplos italianos en MP4, consiste en un subgénero de música improvisada. Los poetas músicos adaptaban la música a textos literarios y así demostraban su habilidad: existió un género cortesano que consistía precisamente en sugerir un texto a varios poetas músicos que se enfrentaban a la tarea de incorporarle una melodía apropiada. Pues bien, Laird ha incidido en la conexión hispano-italiana en los orígenes del arraigo peninsular de los géneros de la *frottola* y del villancico polifónico en sus orígenes⁶¹⁴:

Benedetto Gareth (“Il Chariteo”), one of the performers who improvised music for texts associated with the beginnings of the frottola, was Spanish and worked in Naples. Another important improviser, Serafino dall’Aquila, was also in Naples in 1491. It is

⁶¹¹ Véase Romeu Figueras: *La música en la corte de los Reyes Católicos*, IV-1, p. 148 y los textos correspondientes (nn. 78, 84, 91, 98, 105, 190, 258, 317, 421 y 435) en vol. IV-2.

⁶¹² Laird: *Towards a History of the Spanish Villancico*, pp. 12-13.

⁶¹³ La *brazzalleta* era un tipo de *frottola*. Terni precisa el dato de la representación romana y la frottola final: “a Roma, nel palazzo del cardinale Riario, si rappresenta la commedia in prosa latina *Historia Boetica*, composta pel l’occasione dal segretario del papa, Carlo Verardi da Cesena, che terminava con una composizione a quattro, dal titolo: *Viva el gran Re don Fernando*”. (Juan del Encina. *L’opera musicale*, p. 69, n. 276). Por cierto que la traducción castellana de la *Historia Baetica* de Verardi se editó en Salamanca en 1494. ¿Pudo conocerla Encina? Lo cierto es que encontramos a nuestro poeta siempre en el primer lugar de la aclimatación de formas poéticas italianas a las castellanas (sucedió con las coplas de amores de circunstancias, por ejemplo): una prueba más de que probablemente hay que mirar a Italia para valorar la novedad enciniana en su justa medida.

⁶¹⁴ Una precisión: el villancico polifónico castellano y la *frottola* italiana son formalmente géneros musicales idénticos: “villancicos by Encina and his contemporaries are musically almost identical to the frottola, popular in Italy at the same time and examples of which appear in the CMP as *estrambotes*” (Laird: *Towards a History of the Spanish Villancico*, p. 12; tomo la cita siguiente de p. 13).

entirely possible that these men and the improvisatory tradition they represent is associated with the beginnings of the polyphonic villancico as well as the frottola.

El círculo de poetas napolitanos que se desarrolló en torno a los reyes aragoneses está vinculado con los orígenes de los subgéneros musicales de la *frottola* y el villancico polifónico. No debemos olvidar que en los manuales de historia musical el principal mérito que se atribuye a Juan del Encina es precisamente la aclimatación castellana de la tradición del villancico polifónico⁶¹⁵. Parece claro que tal innovación enciniana tiene su origen claro en Italia, siguiendo la hipótesis de Laird; lo interesante es que nos volvemos a topar, al estudiar la originalidad artística de Encina, con el círculo de poetas de la corte napolitana, al que ya hicimos referencia para sugerir un posible origen de la configuración de las coplas de amores de Encina a modo de cancionero. Y quizá no sea una simple casualidad que vuelva a aparecer la figura de Serafino Aquilano, improvisador e importante poeta de la corte napolitana. Ya demostró Álvaro Alonso que Encina manejó los textos del Aquilano en el teatro que escribió tras su llegada a Italia en 1500⁶¹⁶.

Pero a tenor de este nuevo indicio se fortalece la hipótesis de que Encina pudo trabar algún contacto con poetas de la corte napolitana antes de su marcha de Castilla: de esa fructífera relación anterior emergen algunas de las principales novedades encinianas, presentes ya en su *Cancionero* de 1496; algunas de índole literaria (los poemas de circunstancias, el esquema del cancionero petrarquista), y otras de índole musical (el villancico polifónico), aunque —como vamos viendo— no resulta muy acertado separar radicalmente ambas perspectivas⁶¹⁷. Por cierto que las investigaciones de Rey Marcos

⁶¹⁵ “Podemos afirmar que Juan del Encina fue uno de los principales protagonistas, si no el principal, de la nueva canción polifónica ibérica” (M. Morais: *La obra musical de Juan del Encina*, p. 32; véanse pp. 67-83). Véase también, a este propósito, Rodrigo de Zayas: “Quelques remarques sur le villancico polyphonique dans l’oeuvre de Juan del Encina”, *Cahiers d’Etudes Romanes*, 12 (1987), pp. 16-31; en particular, pp. 25-29, donde subraya la novedad de los villancicos polifónicos encinianos a partir de la herencia musical que recibe de la corte napolitana de Alfonso V el Magnánimo.

⁶¹⁶ Véase A. Alonso: “Acerca de la *Égloga de los tres pastores* de Juan del Encina”.

⁶¹⁷ En general es bastante frecuente tal separación; los musicólogos y estudiosos de la historia de la música renacentista deberían prestar una mayor atención a los resultados de la investigación literaria. Pero también los estudiosos de la poesía cancioneril —en particular de los géneros líricos— comprenderíamos mejor los textos desde una perspectiva integradora. Emilio Ros-Fábregas, al estudiar un conjunto de composiciones musicales de finales de siglo XV, concluye lo siguiente: “Un estudio detenido de estas melodías y sus diversos textos nos revela un panorama en el que se ponen de manifiesto, si cabe aún más, la importancia de la música como vehículo de la creación poética, y la necesidad que tenemos de acercarnos a las fuentes literarias”; en “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *Se canta al tono de...*”, en *Revista de Musicología*, XVI (1993), *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, III, pp. 1505-1514. La cita aparece en p. 1507. Dos honrosas excepciones que han abordado nuestro cancionero castellano con buena formación musical y muy interesantes conclusiones

sobre la originalidad y el posible origen de la música enciniana apuntan en esta misma dirección italiana; este estudioso desvincula su música de la de sus contemporáneos, los maestros de capilla —capillas eclesiásticas o palaciegas— con presencia en los cancioneros musicales de su tiempo (Anchieta, Peñalosa, Escobar, etc); sugiere, en cambio, una influencia más precisa, procedente de Italia⁶¹⁸:

Con más motivo cabría compararlo con los músicos-poetas italianos que cultivan la “Frottola” y desarrollan su actividad sobre todo en la corte de Isabel D’Este en Mantua en fechas coincidentes con la vida de Encina (apr. 1470-1530) antes de que el Madrigal inunde con su estética toda la práctica musical.

Como vemos, la perspectiva musical ofrece provechosos resultados en lo que se refiere al estudio literario de los textos encinianos: un estudio detallado de ellos debe atender a este enfoque (tanto en su vertiente formal como en su estudio histórico) y no debe dejar de lado todo lo que sabemos sobre el origen de nuestro teatro de corte; música, poesía y teatro se funden en el arte literario de Encina y la sección de los romances y sus deshechas es un buen ejemplo de ello⁶¹⁹.

La música de algunas composiciones encinianas presenta incluso unos recursos compositivos similares a los que maneja en la redacción de los textos. Por ejemplo, conocido el interés del salmantino por los recursos retóricos de *sotileza*, no nos extraña que un estudioso de su obra musical como Rey Marcos sugiera ciertos “madrigalismos” incipientes en las frases musicales de algunas composiciones: “Ciertos movimientos ascendentes o descendentes de la melodía parecen también seguir casi al pie de la letra los dictados del texto”⁶²⁰; sugiere precisamente el ejemplo del villancico pastoril “— Levanta, Pascual, levanta” en el que la frase musical es ascendente, al igual que su significado literal, frente al verso siguiente (“aballemos a Granada”), donde la frase musical es descendente, en alusión al “descenso” geográfico que supone la puesta en camino en dirección a Granada. En un alarde de virtuosismo melódico y literario,

han sido Jane Whetnall: “Songs and *Canciones* in the *Cancionero general* of 1511”, en Alan Deyermond & Ian Macpherson (eds.): *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, 1989, pp. 197-207 y Tess Knighton: “The *a cappella* heresy in Spain: an Inquiry into the Performance of the *Cancionero* Repertory”, *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 561-581.

⁶¹⁸ J. J. Rey Marcos: “Estudio musicológico”, p. 30.

⁶¹⁹ V. Beltrán ha trabajado ejemplarmente, como siempre, integrando ambas perspectivas —la musical y la específicamente literaria— en algunos de sus trabajos sobre la lírica popular y trovadoresca. Véase su artículo “Las formas con estribillo en la lírica oral del Medioevo”, *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 39-57.

⁶²⁰ J. J. Rey Marcos: “Estudio musicológico”, p. 26.

notación musical y sentido literal caminan juntos⁶²¹. Una vez más, los procedimientos musicales contribuyen a enriquecer la perspectiva literaria⁶²².

Un último botón de muestra sobre este punto. Ferrer Forés y Juan Francisco de Dios Hernández propusieron no hace mucho un método para indagar en el análisis musical de la obra enciniana⁶²³. Es lástima que sólo se tratara de una aproximación (no conozco, hasta la fecha, otras investigaciones posteriores similares sobre textos de nuestro autor). Queda aún mucho por hacer en el terreno del arte musical de Juan del Encina, en particular en lo tocante a las relaciones entre música y texto. Sus sugerencias, con todo, nos ilustran sobre el conjunto de composiciones que estoy estudiando, los romances y canciones con sus deshechas. En efecto, más arriba hablé del subgénero musical de la cantata; la definición que estos estudiosos ofrecen de este subgénero resulta particularmente apropiada para nuestro propósito⁶²⁴: “Cantata: forma compuesta bipartita. 1ª. parte romance o canción con carácter solista más acompañamiento instrumental; 2ª. parte es un villancico-desecha”. Así pues, la correspondencia musical del romance (o canción) y su deshecha es la cantata, un género compuesto en el que frecuentemente la plantilla musical necesaria para su recitado incluía varios elementos: polifonía, acompañamiento instrumental, acompañamiento de un coro, alternancias entre canto solista y canto coral, etc. Si volvemos la mirada ahora al conjunto de textos que integran el pequeño festejo que Encina pudo representar en el palacio de los Duques, es relativamente fácil imaginar el *attrezo* musical que debió de exigir su puesta

⁶²¹ Un ejemplo más: en el villancico “Mortal tristura me dieron”, atribuido a Encina en MP4, “the tenor repeats the opening incise of a Kyrie sung in Spain at Masses for the Dead” (R. Stevenson: *Spanish Music in the Age of Columbus*, p. 268). Un particular ejemplo de *contrafactum* sacroprofano con una mixtificación muy peculiar: el texto vuelve sobre el tópico de la muerte de amor, en tanto que la música evoca un canto de la liturgia de difuntos.

⁶²² Alberto del Río, en el prólogo de su edición del teatro enciniano, lamenta que la crítica filológica haya abordado el estudio de las obras dramáticas del salmantino sin atender a esta orientación interdisciplinar (p. LXXII). Aunque su análisis se centra en los villancicos de cabo de las obras dramáticas (pp. LXXIII-LXXIII), ese mismo fenómeno —la falta de una perspectiva musical y los grandes frutos que aporta— lo estamos viendo también en la obra poética de Encina. El mismo Del Río dio un buen ejemplo de esto en su reciente *The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights (with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts)*, en prensa.

⁶²³ M^a Ángeles Ferrer Forés y Juan Francisco de Dios Hernández: “Aproximación metodológica al análisis musical de la obra enciniana”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 335-343. Me parece oportuno traer aquí también la conclusión de su trabajo, en el que abordan el estudio musical de su villancico “Ay, triste, que vengo / vencido de amor / maguera pastor”; es un buen ejemplo de todo lo que se descubre al abordar el estudio del Encina músico-poeta: “El Encina musical, su riqueza poética, su profundo poder evocador, su proyección conmovedora, su innegable originalidad, lo heroico y lo trágico junto a lo irónico y picaresco, la solemnidad de sus acordes, el llanto vehemente, su vena lírica son factores que podemos conocer y debemos difundir con una correcta aproximación metodológica al análisis de su producción musical y la de su entorno” (p. 343).

⁶²⁴ Ferrer Forés y Hernández: “Aproximación metodológica al análisis musical de la obra enciniana”, p. 341.

en escena: instrumentos, solista, voces corales, etc⁶²⁵. Añadamos a esto la marcada teatralidad de los siete textos que estudio —con ese hilo conductor que integra las distintas piezas en una historia con dos personajes fundamentales— y podremos hacernos una idea de la rica dramatización que pudo llevarse a cabo. En lo que sigue y sin perder de vista la perspectiva musical, pretendo hacer algunas calas en los romances y sus deshechas para insistir en su teatralidad, a la zaga de lo apuntado por Marta Haro⁶²⁶.

2.1.2.3. Puesta en escena de los romances con sus deshechas

El lugar de la representación es probablemente la misma “sala” que aparece en los textos iniciales de algunas de las *Representaciones* encinianas. Esos prólogos a las *Representaciones* funcionan como pequeños resúmenes del contenido de la obra. La información que aportan nos sirve también para hacernos una idea de la organización y la puesta en escena del texto dramático⁶²⁷. Por ejemplo, el prólogo de la *Égloga representada en requesta de unos amores* contiene interesantes precisiones sobre los actores, el público e —incluso— la música cantada por una protagonista femenina, la pastora Pascuala⁶²⁸:

⁶²⁵ Tess Knighton mostró (en un trabajo que apenas ha tenido eco en los estudios cancioneriles) las distintas modalidades de articulación entre texto y música en las poesías cancioneriles; con un puñado de ejemplos de cada tipo muestra la existencia, incluso antes de Encina, tanto de cantos vocales con acompañamiento instrumental como de solos cantados (con la letra de poesías de cancionero) y solos instrumentales. Véase T. Knighton: “The *a cappella* heresy in Spain: an Inquisition into the Performance of the *Cancionero* Repertory”. Véase ahí también un atinado comentario a algunas reveladoras fuentes iconográficas. Debo a Tess Knighton un buen número de artículos, apuntes y comentarios sobre música y cancioneros. Los romances con sus deshechas de Encina caben, según creo, en la modalidad de poesía cantada con acompañamiento instrumental, pero podrían ser también solos cantados.

⁶²⁶ “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”. La profesora Haro transcribe algunos villancicos pastoriles de Encina siguiendo la siguiente convención editorial: “Se marcan en cursiva las acotaciones escénicas que indican movimiento, espacio y tiempo. En negrita gestos e indicios físicos. Y subrayado el vestuario y atrezzo” (p. 195, n. 10). Este modo de proceder resulta muy efectivo para señalar los elementos marcadamente teatrales de “Levanta, Pascual, levanta”, para los que remito al trabajo de Haro Cortés. Ofrezco en apéndice un análisis similar de los otros seis textos de este festejo.

⁶²⁷ Véase lo dicho por Alberto del Río en su edición del teatro enciniano (pp. XLVI-XLVIII) en torno a la concepción espacio-temporal que late en algunas obras dramáticas del autor. “De hecho, la maestría de Encina y su familiaridad con los espectáculos de corte le llevan a urdir una estudiada puesta en escena de la entrega de su obra poética en el marco de su práctica teatral” dice del Río (p. XLVI), refiriéndose al comienzo de la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*. Un variante similar de espectáculo cortesano —con algunas características particulares— es precisamente lo que encontramos en la sección de romances y sus deshechas.

⁶²⁸ A. del Río, p. 61.

Égloga representada en requesta de unos amores, adonde se introduce una pastorcica llamada Pascuala que, yendo cantando con su ganado, entró en la sala adonde el Duque y la Duquesa estavan, y luego después della entró un pastor llamado Mingo y comenzó a requerilla

La información que ofrece el prólogo de la siguiente representación (*Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*), que continúa la misma historia que la anterior, resulta aún más interesante; aparece la famosa “sala” y no falta un actor muy especial, el propio Juan del Encina que da vida al pastor Mingo⁶²⁹:

Y primero Gil entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan. Y Mingo, que iba con él, quedóse a la puerta espantado, que no osó entrar. Y después, importunado de Gil, entró y en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allí prometió de no trobar más salvo lo que sus señorías le mandassen. Y después llamaron a Pascuala y a Menga, y cantaron y bailaron con ellas.

Como se ve, hay un espacio escénico concreto, la “sala” del Palacio, y un público; no falta la música y la danza de los pastores (por tanto debía de haber instrumentos y quizá algún tipo de apoyo en forma de coro); ni falta tampoco una referencia al vestuario, que será un tema central de la pequeña *Representación*, como advierte el final del extenso prólogo de la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*⁶³⁰: “Assí que todos cuatro juntos, muy bien ataviados, dieron fin a la representación cantando el villancico del cabo”. No me interesa detenerme ahora en mayores precisiones de tipo musical o escenográfico; pero sí quiero señalar las semejanzas que se dan entre algunas piezas teatrales encinianas y el festejo inaugurado por el romance “¿Qu’ es de ti, desconsolado?”. Esta pequeña función musical y teatral debía de presentar unos recursos escenográficos similares en forma de música, público y actores, con un cierto decorado, instrumentos, disfraces, etc. Y el trasiego escénico de los personajes —entradas y salidas de actores— también debió de existir de un modo parecido, como veremos a continuación.

El romance inicial del pequeño ciclo, “¿Qu’ es de ti, desconsolado?”, presenta una menor recurrencia de elementos susceptibles de dramatización⁶³¹. Resulta esperable

⁶²⁹ A. del Río, p. 71.

⁶³⁰ A. del Río, p. 71.

⁶³¹ Querol (“La producción musical de Juan del Encina”, p. 128) llama la atención sobre la localización de este romance en el *Cancionero Musical de Palacio*. Se trata del primer romance que aparece en MP4 (nº

porque su función en el grupo de textos es la de pórtico a partir del cual se dan las coordenadas históricas (victoria sobre el moro en Granada) que introducen el villancico “—Levanta, Pascual, levanta” y el resto de composiciones⁶³². De paso, el elogio real funciona como una *captatio benevolentiae* entre un auditorio en el que probablemente debemos situar al Duque, su esposa y un cierto número de cortesanos. Becker realizó un sugerente estudio musical de este texto⁶³³; en él puso de relieve el notable esfuerzo compositivo que realizó Encina para armonizar el tema morisco del texto y el estilo musical:

En la música de su romance Encina pretendió imitar los estilos moriscos, quizás no tanto por lo que pudo oír como por lo que pudo aclimatar al modo cristiano de componer, dentro de una escala modal y una práctica polifónica que no permite tomarse las libertades que se toma un solista.

Las cláusulas musicales de los versos que aluden al rey moro se corresponden con usos que al oyente cortesano, siguiendo la interpretación de Becker, le sonarían a oriental o islámico (al “suspiro del moro” llega a sugerir Becker); por el contrario, las cláusulas melismáticas de los versos relativos a los Reyes Católicos y a su victoria adoptan un estilo musical occidental, más sobrio y cercano a los espectadores y oyentes. Como siempre Encina cuida al máximo la técnica compositiva y la organización: es algo que hemos comprobado ya tanto en la organización del *Cancionero* como en la de grupos y secciones de textos que se insertan en él. Pero también hemos constatado esa extremada atención a todos los aspectos de estructura, distribución de versos y contrastes entre parejas de poemas o incluso en un mismo texto. Aquí diseña la música con esa misma tensión organizativa que recorre su obra literaria: en un mismo romance

74 en la ed. de Rumeu) y le siguen otros dos de Encina, “Yo m’estava reposando” (77) y “Mi libertad en sosiego” (79) y otros textos del salmantino. “En las 73 piezas primeras, que todas son villancicos, campea un cierto aire de intrascendencia, una cierta superficialidad, donde las penas son más convencionales que reales. Pero al llegar al número 74, el primer romance de los cuarenta y cinco que hay en el CMP, y que precisamente es de Encina, [el lector] notará inmediatamente que se entra en un nuevo clima, donde hay un innegable grado de sentimiento, de solemnidad, de gravedad y de sentido trascendental”. No escapó al musicólogo esa particularidad de la organización interna de MP4: que Encina firmara el primero de los romances de la compilación es un indicio bastante claro de la antigüedad de este texto (dada la formación de MP4 por adición de textos en distintos momentos temporales); de las consideraciones de Querol se desprende la extraordinaria importancia musical de los romances de Encina.

⁶³² Pedro Cátedra me recuerda amablemente que en composiciones de ámbito sentimental o cancioneril que conforman series de textos no es infrecuente que el primero de ellos aporte un anclaje histórico concreto que no vuelve a aparecer en toda la serie. Exactamente es lo que sucede con la precisa ubicación espacio-temporal del romance inicial y su deshecha pastoril.

⁶³³ “Una alegoría musical de moros y cristianos en Juan del Encina”. La cita siguiente, en p. 215.

enfrenta un estilo musical orientalizante (melismas de estilo morisco) a otro castellano (sobrio y homofónico)⁶³⁴. Pero lo más llamativo, para mi propósito, es que la organización literaria de esta sección se corresponde con ese contraste musical, al menos en lo que toca a la composición siguiente, la deshecha pastoril “Levanta, Pascual, levanta”. Literariamente el contraste entre el romance histórico y propagandístico dedicado a los Reyes Católicos y el villancico pastoril en sayagués es muy marcado. Paralelamente, como explica Becker, la música refuerza ese contraste de la deshecha pastoril, “sobre todo en el ritmo bien marcado de baile de “jiga” con sus hemiolías finales tan propias del baile hispano, en el estribillo”⁶³⁵. La articulación entre música y texto literario en estos dos primeros textos de la sección de romances y deshechas resulta de una precisión sorprendente. ¿Habría baile en escena, es decir, en la sala del palacio de los Alba, en el festejo cortesano enciniano? Se nos escapa cómo pudo ser en concreto la representación, pero muy probablemente los Duques presenciaron en este punto alguna modalidad de danza pastoril, como las de los villancicos de cabo que cierran las representaciones teatrales de Encina⁶³⁶. En tal caso, la danza se sumaría a esa particular fusión de poesía cancioneril, música renacentista y teatro pastoril que se escondería tras la serie de textos que estudio. La posible dificultad escénica estriba en cómo articular una representación con personajes concretos (como los dos pastores: el que trae la noticia y Pascual, el perezoso) con la ubicación concreta de los cantores y del coro; en el caso de estas dos primeras composiciones tenemos sendas piezas a tres voces. Quizá una de esas tres voces era la de los dos personajes, en tanto que el resto de los miembros del coro quedarían apartados de la escena teatral misma. Pienso más bien que Encina optó por que se cantara el festejo a una voz para simplificar la escenificación y favorecer la teatralidad de los textos⁶³⁷. Las posibilidades son varias y

⁶³⁴ “Si nos fijamos en cada copla veremos que a las cláusulas impares de música ficta (A) corresponden ideas o vocablos que se refieren al área morisca y a las cláusulas pares o modales (B) corresponden el dominio cristiano, o a su percepción de los acontecimientos: v.g. “Reniega ya de Mahoma (A1) / y de tu seta malvada” (B1) opinión del cristiano propagandista Encina, o también: “O Granada noblecida (A1), (morisca) / por todo el mundo nombrada” (B1), el mundo cristiano atraído por su belleza, “hasta aquí fuiste cautiva (A2) (islamizada) / y agora ya libertada.” (B1) (cristianizada). Incluso las coplas que tratan de la pérdida de España por Rodrigo y su recuperación por los Reyes Católicos funcionan con el mismo criterio” (“Una alegoría musical de moros y cristianos”, p. 215).

⁶³⁵ “Una alegoría musical de moros y cristianos”, p. 216.

⁶³⁶ A este respecto debe leerse el trabajo de McGinniss sobre las danzas insertadas en las *Representaciones encinianas* y su contexto literario: “Perceptions of Transformation and Power: an Inheritance to Encina’s Choreographic Plan”, *Hispanófila*, 120 (mayo 1997), pp. 15-27.

⁶³⁷ A pesar de la enorme distancia temporal, parece oportuno recordar que esta última es la opción que elige Miguel Ángel Tallante en su interpretación musical de los villancicos pastoriles dialogados de Encina: aunque la indicación del *Cancionero Musical de Palacio* sugiera tres voces, la propia lógica del diálogo teatral favorece el canto alterno de voces únicas. Tallante también interpreta “¿Qu’es de ti,

tampoco quiero perderme en hipótesis que no dejarían de ser meras conjeturas. Conviene no perder de vista lo que tenemos: por un lado, una serie de textos organizados cuidadosamente, de acuerdo con un hilo conductor nada casual, en la sección de romances y sus deshechas del *Cancionero* de Encina; y, por otro, la música que Encina asignó a esas composiciones —partituras íntimamente relacionadas con los textos respectivos— que se compiló en el *Cancionero Musical de Palacio*, algún tiempo después. En cualquier caso, creo que nos encontramos muy cerca de la fórmula teatral que constituye el germen del teatro profano de Encina: un festejo cortesano, música y danza pastoril, un pequeño caso de amores que se desarrolla brevemente, los personajes del pastor rústico y el amante cortesano, etc.⁶³⁸. Son los ingredientes —lo he dicho más arriba— que aparecen con una fórmula escénica definitivamente teatral, por ejemplo, en la *Égloga en requesta de unos amores* o en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, que cierran el *Cancionero* del 96.

La teatralidad de “—Levanta, Pascual, levanta” está fuera de toda duda⁶³⁹. Marta Haro llegó a sugerir para este villancico pastoril tres espacios escénicos distintos dentro de la misma sala del Palacio de los Alba. Estos espacios se corresponden, según esta estudiosa, con los tres tiempos distintos que permite distinguir el movimiento de los pastores en su recorrido hacia Granada. El primero se correspondería con el prado donde se produce el encuentro de los pastores⁶⁴⁰. El movimiento de los pastores, que tan explícito resulta en el texto del villancico (“no tomaré reposo / hasta llegar do me llevas, / chapado zagal, a pruebas”, vv. 55-57) se correspondería, obviamente, con un movimiento real de los actores por la sala donde se representa. “Los actores-pastores podrían pasear por la sala y volverían a utilizar el espacio real exterior, visto a través de

desconsolado?” a una voz; véase M. A. Tallante: *Obra musical completa de Juan del Encina* (Grabación sonora, CD), Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991.

⁶³⁸ Desde otra perspectiva, específicamente musical pero atendiendo al contexto europeo, véase el estudio y la notación musical que Michael Zywiez hace de “—Levanta, Pascual, levanta”: “Juan del Encina (1469-1529) und die Bedeutung des Humanismus für die spanische Musik am Ende des 15. Jahrhunderts”, *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 59-75. Zywiez defiende, a partir de su análisis musical del romance, la existencia de una verdadera concepción humanista en la tradición musical y literaria que recogió el *Cancionero Musical de Palacio*.

⁶³⁹ Me interesa el concepto de dramaticidad o teatralidad en un sentido estricto (como posibilidad de representación escénica). Rebeca Sanmartín lo ha manejado con una perspectiva más amplia y extraordinarios resultados en *Teatralidad y textualidad en el Arcipreste de Talavera*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS 44), 2003 y *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006. Véase mi reseña a este último en *Revista de Filología Española*, LXXXVII, 1º (2007), pp. 212-216.

⁶⁴⁰ “En este espacio escénico se hallarían todos los objetos que son referidos en la composición (...): el perro, el zurrón, la zamarra, el cayado, el caramillo, etc.” (“La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”, p. 200; véase su transcripción e interpretación del texto en pp. 199-201).

las ventanas, como parte de la escenografía”⁶⁴¹. El tercer momento sería la llegada a la ciudad de Granada, aunque dudo que el tenor literal de la penúltima copla justifique esa interpretación: “Qué consuelo y qué conorte / ver por torres y garitas / alçar las cruces benditas. / ¡O, qué plazer y deporte! / Y entrava toda la corte / a milagro ataviada, / *que se suena que es tomada*” (vv. 74-80). Parece más bien que esta segunda parte del villancico pastoril, literariamente escorada hacia lo propagandístico⁶⁴², constituye más bien la explicación del pastor principal. De hecho las últimas cuatro coplas omiten el diálogo alterno de los dos pastores, desaparece la voz de Pascual y sólo habla (o canta) el pastor principal. El ‘entrava’ del verso 78 debe interpretarse en mi opinión como el relato del pastor principal de algo pasado: como pastor sabio cuenta a su compañero la noticia y lo que él mismo ha visto. Pero no parece que lleguen a arribar concretamente a Granada como dice Haro Cortés: eso sí, se ponen en camino hacia allá y representarían esa transición caminando por la sala mientras el pastor principal amplía la noticia de la toma de Granada y alaba a los Reyes en la copla final.

Esta condición de pastores *in itinere* favorece, como ya dije, la vinculación temática y escénica entre la deshecha y el siguiente romance, “Por unos puertos arriba”; en él aparece un personaje nada pastoril: un enamorado cortesano que camina por sendas agrestes llorando su pena de amor. La representación teatral de este segundo cuadro sería sencilla. Esta vez no toma la palabra directamente el personaje: se trata de un romance descriptivo, en tercera persona, en el que se pondera la pena del enamorado. Probablemente los dos pastores caminantes desaparecerían de la escena al tiempo de la aparición en la sala de este nuevo personaje. La recitación, de acuerdo con el contexto, no correspondería a él mismo sino a un coro o grupo de cantores (narradores) que permanecería en un segundo plano. El romance contiene interesantes marcas de descripciones físicas, didascalias, gestos y movimientos varios que muy bien podrían ser representados por el actor, al tiempo que se escuchaba en la sala la melancólica descripción musicada de sus penas (vv. 11-20):

métese de mata en mata / por la mayor espessura; / las manos lleva añudadas, / de luto la vestidura, / los ojos puestos en tierra, / sospirando sin mesura. / En sus lágrimas bañado, / más que mortal su figura, / su beber y su comer / es de lloro y amargura

⁶⁴¹ M. Haro: “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”, p. 201.

⁶⁴² Y se trataba de hacer propaganda, como sabemos por el texto primario: un villancico propagandístico en boca de pastores.

Lágrimas, miradas bajas y suspiros constituyen la peculiar coreografía que los cortesanos advertirían en este punto del festejo teatral; es fácil suponer una particular escenificación de la tristeza en el rostro del enamorado y en la desesperación de sus gestos⁶⁴³. La indumentaria, “de luto”, también es acorde con su condición de penado amante; y el decorado podría incluir algún elemento probablemente muy esquemático que sugiriera lo agreste del lugar, una montaña oscura (árboles o plantas, “matas” de arbustos, alguna roca, etc.). La técnica teatral que permitiría llevar a escena este romance partiría, por tanto, de dos elementos bien diferenciados: por un lado el coro de cantores y, por otro, el actor que da vida al enamorado, un actor que recurre a la gestualización, al vestuario y a la mímica para caracterizar su trágica historia amorosa. Se trata de un romance breve, de treinta versos, cuyo recitado prepara la escena para el encuentro con el pastor que se producirá en la deshecha siguiente.

Tal encuentro se ve favorecido, no lo olvidemos, por el movimiento de los personajes: el enamorado ha caminado por la escena mientras rumiaba su desdicha (“andando de sierra en sierra”, v. 7). Probablemente se ha limitado a dar vueltas en torno a la sala de un modo similar a como lo hicieron en la composición anterior el pastor Pascual y su compañero, que marchaban de camino a Granada. Y de camino a Granada se toparon (al menos uno de los pastores) con este sufriente enamorado. El encuentro, de gran riqueza teatral y literaria, se escenifica con el jugoso villancico dialogado “—¿Quién te traxo, cavallero”: el pastor aparecería en la sala y, tras la sorpresa inicial, iniciaría el canto, al que correspondería el enamorado tal y como describí más arriba: “—¿Quién te traxo, cavallero, / por esta montaña escura? / —¡Ay pastor, que mi ventura!” (vv. 1-3). Obviamente se trata de un canto a una sola voz, la de los respectivos interlocutores. A pesar de la íntima conexión en las intervenciones alternas de los personajes, los diálogos no se desarrollan por los mismos consonantes, como sucede en alguna otra composición enciniana en la que hablan varios interlocutores. Pero resulta muy significativo el hecho de que sean sostenidos por una

⁶⁴³ Por cierto que una sencilla audición de la música de esta pieza, por ejemplo en la interpretación de Tallante, nos confirma algo esperable: predominan los tonos y melodías melancólicas, casi llorosas. Música y texto van de la mano, si bien esta es la única de las siete piezas encinianas cuya partitura del *Cancionero Musical de Palacio* no es creación suya, como ya observó Romeu: “La música, debida a Ribera, es de un hondo patetismo, dicho con técnica simple y de gran arcaísmo, y subraya magistralmente las cualidades poéticas del texto” (*La Música en la corte de los Reyes Católicos*, 3-B, p. 299); también sucede así, como vengo diciendo, en las demás composiciones (estas sí con música enciniana) que integran este festejo. Vale la pena escuchar las versiones modernas de este conjunto de textos para acercarnos un poco a la realidad de lo que Encina debió de planear con extraordinaria habilidad musical y literaria.

misma melodía, una misma música: el encuentro literario entre dos mundos tan distintos como el del pastor rústico (o no tan rústico, como sabemos) y el enamorado sufriente expresa así una armonía que es toda una declaración de intenciones sobre aquello que centra su breve discusión: la posibilidad de sentir amor. Si el pastor es capaz de cantar la misma melodía que el cortesano, la propia música justifica el contenido literario del encuentro entre ambos personajes: la defensa, por parte del pastor, de su condición de enamorado. De ahí que cuente al penado amoroso sus aventuras amorosas, eso sí menos idealizadas y con un punto de tópico rusticismo (“Dígote que una zagala / me ha traído amodorrido; / mas hétela perseguido / hasta deslindar su gala”, vv. 35-38). Una vez más, la música se adapta a la composición incidiendo en los mismos aspectos que encontramos en el texto literario⁶⁴⁴.

Por lo demás, las cuatro coplas finales del villancico “—¿Quién te traxo, cavallero”, tras las dedicadas al diálogo entre los dos interlocutores, vuelven a ser pródigas en referencias gestuales, acotaciones y marcas de movimiento escénico (vv. 62-68):

[Pastor:] dexa ya holgar tus ojos / siquiera en esta montaña. / Vámonos a mi cabaña, / que allí tengo alvergadura / y gran abondo y hartura. //

[Enamorado:] Consolando más me hieres, / vete ya, que se va el día.

Los recursos de teatralidad son bien patentes. Reviste gran interés esta última referencia temporal; aunque ya estábamos avisados de lo oscuro de la montaña no queda duda ahora sobre la inminencia de la noche. Cabe preguntarse por el modo de proceder de Encina para llevar a escena esta circunstancia: ¿tuvo lugar de noche la puesta en escena del festejo? ¿Quizá al caer la tarde? Es posible; si atendemos al conjunto de los siete textos parece que ha habido una progresión. La puesta en camino de los pastores en dirección a Granada transcurre de día, puesto que no faltan acotaciones espaciales que sólo pueden justificarse con la luz del día: “Pues el ganado se estiende, / déxalo bien estender, / porque ya puede pacer / seguramente hasta allende. / And’ acá, no te estés ende, / mira cuánta de ahumada, / *que se suena qu’es tomada*” (vv. 32-38). Si el festejo tuvo lugar avanzada la tarde, la llegada de la noche encajaría perfectamente en el

⁶⁴⁴ Una lectura atenta del villancico muestra que la iniciativa corresponde al pastor, algo muy típico de la idiosincrasia enciniana: es él el que consigue interesar al cortesano y el que acaba por invitarle a su cabaña para consolarle. En esta última acción hemos de ver también un profundo significado simbólico: que el cortesano acceda a participar de la vida pastoril supone un ennoblecimiento del mundo rústico — empeño al que se dedicó Encina tanto en su poesía como en su teatro—, antes que un deshonor para el palaciego. La entera sección de villancicos pastoriles de 96JE habla en este mismo sentido.

progreso temporal que advertimos en esta composición. Pero tampoco habría que rechazar la posibilidad de que ocultara artificialmente la luz del día mediante lonas, toldos o maderas para que se hiciera la oscuridad en la sala de los Duques. Lo cierto es que las tres composiciones siguientes muy bien podrían desarrollarse de noche, como veremos. La evolución día/noche constituye, por tanto, otro rasgo de teatralidad claramente diseñado por Encina y cuadra sin problema con la articulación espacio-temporal trazada por el poeta en este festejo de música y teatro.

En el texto citado más arriba no falta otro dato que reviste gran interés: el pastor pondera la riqueza de su cabaña (“gran abondo y hartura”, v. 66) y, tras la intervención del enamorado, vuelve a insistir en este punto: “Yo soy Domingo Pascual, / carillo de la vezina, / y es mi choça so un enzina, / la mayor deste enzinal” (vv. 74-77). Sospecho que los espectadores de este fragmento percibirían, además de la evidente “firma” del poeta con su propio nombre, una referencia —con su punto de comicidad— al lugar en el que se encontraban: el palacio de los Duques de Alba en Alba de Tormes, un palacio que el lenguaje sayagués transmuta en “choça”, eso sí “la mayor deste enzinal”⁶⁴⁵. Con seguridad, el actor que interpreta a Domingo Pascual vive en el palacio de los Alba; desde luego si se trata del propio Encina —todo apunta a que lo es— el pasaje se comprende mejor⁶⁴⁶. Llama la atención la intencionada mezcla de planos reales y metafóricos: el nombre del poeta da pie al pastor Pascual a aludir a la metáfora del escenario donde representa el festejo. La presencia obsesiva de su propio nombre —tan frecuente en Encina— se mezcla aquí con la necesaria mimesis teatral en el personaje de Pascual⁶⁴⁷. Pero el pastor es Encina al igual que la “choça” es el palacio de Alba de Tormes y que la montaña oscura no es otro lugar que la famosa sala del palacio donde se encuentran los Duques y los cortesanos. Esta sutil mezcla y confusión de planos, en la que la mimesis teatral no es total por la explícita voluntad del autor (que revela la personalidad del actor y el lugar donde representa) es característica del primer teatro

⁶⁴⁵ Sobre este palacio, véase lo dicho más arriba, en el primer capítulo (1.3.1).

⁶⁴⁶ No era infrecuente, como sabemos por el teatro, que Encina representara sus propias obras: al menos sabemos con seguridad, gracias a los prólogos iniciales, que él actúa dando vida al personaje de Juan en la primera égloga y al Mingo de la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* (véase más arriba el texto correspondiente). Probablemente el propio Encina encarna a Pascual, recordemos, ese pastor perezoso que acaba accediendo entusiasmado a viajar a Granada para celebrar la victoria.

⁶⁴⁷ En otro momento, cuando aludía a las dos veces en las que el nombre del poeta aparece explícitamente en las coplas de amores, ya sugerí que probablemente se trata de un modo característico en nuestro autor de “firmar” sus propias obras apareciendo textualmente en ellas. Como si, llevado por su obsesiva ansia de deslindar lo anónimo de lo propio, quisiera dejar su sello en las composiciones.

castellano; y sobra decir que el autobiografismo y las alusiones personales son tópicos en la figura y la obra de Juan del Encina⁶⁴⁸.

Al margen de estas consideraciones, no perdamos de vista que la mención de la “choça” en este punto del villancico “—¿Quién te traxo, cavallero” no cumple otra función que la de una acotación escénica; y que tiene enorme interés narrativo y teatral puesto que se convierte en el lugar hacia el que dirigirán los pasos tanto el pastor Pascual como su huésped, el triste enamorado; recordemos que en la copla final de la composición el enamorado accede a pasar la noche en la cabaña pastoril: “Por tú ser, a mí me plaze / desta noche estar contigo, / aunque de cierto te digo / que muy duro se me haze” (vv. 81-84). La alusión inicial (“Por tú ser”) a la verdadera condición del pastor (y, de paso, al auténtico lugar que se esconde tras la cabaña pastoril) parece también moverse en el ámbito de la paradoja de la representación a la que me he referido. El enamorado cortesano accede a pasar la noche en la cabaña porque él es quien es (Pascual/Encina) y porque la cabaña esconde nada menos que el alcázar de los Alba, un buen lugar para pasar la noche, sobre todo en el caso de un cortesano que andaba errante llorando su desdicha⁶⁴⁹. La voluntaria contaminación entre mundo real y fingido es una constante en la obra de Encina, que recurre a ella en este texto con maestría e irónica complicidad con los espectadores de la corte de Alba; a ellos no se les escaparían estas alusiones.

Sobra señalar la originalidad de Encina en esta paradoja de la representación. Egginton cita precisamente este tipo de mixtificaciones entre el espacio de la representación (el palacio ducal) y el espacio representado (la choza del pastor) para demostrar la rotunda novedad del teatro enciniano y la conciencia que el propio Encina tiene de esa novedad⁶⁵⁰. Este estudioso centra su análisis en la escena inicial de la primera égloga de Encina en la que el pastor Juan, al presentar sus obras a los duques, se identifica voluntariamente con el poeta Juan del Encina y el evangelista Juan⁶⁵¹:

⁶⁴⁸ Por otro lado, tenemos aquí una prueba definitiva de que Encina vivió realmente en el palacio de Alba de Tormes y de que se encargaba de los espectáculos teatrales y cortesanos que se representaban ante los Duques.

⁶⁴⁹ Es interesante, como estamos viendo, el interés que en esta parte final del villancico cobra la cuestión de las identidades: la del pastor, en primer lugar, pues el propio enamorado le había preguntado quién es, probablemente en señal de agradecimiento por sus intentos de consolarle: “Yo no sé, pastor, quién eres” (v. 71).

⁶⁵⁰ William Egginton: *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. Nueva York: State University of New York Press, 2003. Véase el epígrafe ‘Seeds of theatricality’ en pp. 60-66.

⁶⁵¹ Subrayado en el original (p. 64).

In order for this trope to be effective, in order for the noble audience to get the joke, they must grasp not merely the *unity* of the time and place and the *participation* of the characters with their own persons, but also the *distinction* between Juan the poet and Juan the character.

Esa distinción prueba que Encina concibe sus personajes al modo moderno, es decir, independizados del espacio y del tiempo de la representación; a este salto cualitativo Egginton lo llama “the invention of character”⁶⁵². Interesa resaltar, pues, que en estas composiciones subyace una teatralidad específicamente moderna: con la perspectiva adoptada por Egginton no cabe duda de la marcada vocación teatral de este festejo cortesano⁶⁵³.

Volviendo a “—¿Quién te traxo, cavallero”, recordemos que la choza es más que una metáfora: dentro de la ficción creada por el diálogo entre pastor y caballero la choza es el lugar al que dirigen sus pasos, como dicen los citados versos de las coplas finales: “Por tú ser, a mí me plaze / desta noche estar contigo, / aunque de cierto te digo / que muy duro se me haze” (vv. 81-84). Hemos de suponer que los dos actores caminarían nuevamente por la sala: probablemente, y teniendo en cuenta que nos situamos al final de la composición, caminarían juntos hasta salir. Recordemos en este punto que el enamorado no ha sido curado de su desesperación tras la conversación con Pascual, como demuestra la reflexión constante sobre su desdicha. Muy claro deja al lector/espectador que accede a la invitación de Pascual, pero no convencido por la elocuencia del pastor, sino por ser él quien es. La cláusula concesiva final (“aunque de cierto te digo / que muy duro se me haze”, vv. 83-84) revela que el enamorado sigue encerrado en su desdicha: esta obsesión suya (perceptible en las coplas de “—¿Quién te traxo, cavallero”) justifica literaria y teatralmente la presencia de las dos siguientes composiciones en las que se desarrolla el tema del poder del amor.

En efecto, el mutis de los dos actores podría hilvanarse muy bien con el texto siguiente, el romance “Mi libertad en sossiego”, una deliciosa composición cortesana

⁶⁵² W. Egginton: *How the World Became a Stage*, p. 61.

⁶⁵³ No olvidemos un detalle esencial: la reflexión de Egginton (que se inscribe dentro de una propuesta teórica más ambiciosa en torno a la marcada diferencia entre la escena medieval y la moderna) se apoya en las representaciones dramáticas de Encina (la égloga inicial y las de *Mingo*, *Gil* y *Pascuala*): al encontrar esos mismos aspectos en este festejo cortesano parece evidente que el autor de la secuencia completa de textos los entiende como profundamente teatrales. De hecho, creo que resulta poco operativo desde el punto de vista teórico tratar de discriminar como más o menos teatrales la sección de romances con sus deshechas o alguna de las representaciones dramáticas de la sección final de 96JE. Ambas son teatro.

puesta en boca de un amante enajenado. Se produce, obvio es decirlo, un cambio brusco: en lugar del diálogo encontramos ahora un sugestivo monólogo en el que el amante, hablando en primera persona, desarrolla la explicación de su enamoramiento como un combate alegórico en el que ha salido derrotado: “Mi libertad en sossiego, / mi corazón descuidado, / sus muros y fortaleza / amores me la han cercado” (vv. 1-4)⁶⁵⁴. El tono es sensiblemente distinto, más intimista y típicamente cancioneril: pero la voz podría corresponderse con la del enamorado al que ni siquiera han consolado las palabras del pastor Pascual en la composición anterior. Ya más arriba sugerí que podría leerse, dentro del plan narrativo del festejo musical y literario, como un desahogo nocturno del caballero: la salida de la sala crea la ficción escénica de la entrada en la cabaña para dormir, una cabaña que el espectador no llega a ver. Es de noche y el caballero volvería a salir a escena para cantar un romance en el que abunda metafóricamente en la historia de sus amores; a diferencia del romance anterior, este no presenta diálogo alguno: todo el texto aparece en primera persona.

El final de “Mi libertad en sossiego”, alude muy encinianamente a su tema favorito: “No tiene ningún concierto / la ley del enamorado: / del amor y su poder / no ay quién pueda ser librado” (vv. 27-30)⁶⁵⁵. De este modo, prepara el terreno a la deshecha siguiente, que continúa el lenguaje entre bélico y amoroso del texto primario y que insiste en el mismo motivo: “Si amor pone las escalas / al muro del corazón, / ¡no ay ninguna defensión!” (vv. 1-3). La teatralidad se diluye un tanto y desaparecen las marcas de espacio, tiempo, vestuario, etc., que tan frecuentes eran en los villancicos pastoriles. En efecto, se trata de la única deshecha no pastoril de las tres que aparecen en este festejo. Además, no sabemos quién podría ser la voz que canta ahora. Podría tratarse del mismo enamorado, aunque resulta un tanto artificial que él mismo se haga responsable de una segunda respuesta literaria a su propio dolor. Más bien parece ser un canto entonado por el coro —se trata de un villancico a tres voces— o por otro cantor. Por otro lado, la música viene en nuestro auxilio a la hora de apuntalar en este caso la

⁶⁵⁴ De “Mi libertad en sosiego” un gran conocedor del mérito musical de Encina como Miguel Querol afirma lo siguiente (“La producción musical de Juan del Encina”, p. 128): “es para mí una de las piezas más bellas de todo el repertorio antiguo”, un elogio similar al que le dedica a este mismo texto Virginie Dumanoir, pero en su caso desde la ladera más específicamente literaria: “*Le romance* allégorique “Mi libertad en sosiego” est peut-être la forme la plus origininale de la veine courtoise de Juan del Encina” (“A la croisée des chemins qui mènent à Jérusalem, à l’édification et au sacerdote: *El romance y suma de todo el viaje* de Juan del Encina”, en Philippe Meunier et Jacques Soubeyroux (eds.): *Le voyage dans le monde iberique et ibero-americain*, Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1999, pp. 233-244; véase la cita en p. 233, n. 4).

⁶⁵⁵ Aparece aquí formulado a modo de axioma el principio o ley de amor que preside la obra literaria del poeta, músico y dramaturgo salmantino: el poder universal de la pasión amorosa.

vinculación del texto primario y su deshecha; Rey Marcos ya observó que la relación musical entre romance y deshecha puede no ser de carácter melódico o rítmico, pero sí de tipo modal⁶⁵⁶

lo que resulta muy evidente en el romance n° 59 “Mi libertad en sosiego” en el cual una pequeña “coda” de dos compases después de la cláusula, deja a cada voz en las notas precisas por las que comienza el villancico n° 60 “Si amor pone las escalas”, que además resultan ser las mismas notas con las que comienza el romance.

No cabe duda, pues, de la relación musical de ambos textos, a pesar de que los indicios de dramaticidad sean escasos. En el momento del recitado escénico, esta vinculación formal favorecería la articulación ordenada del conjunto de textos y seguramente no escapó a los oídos expertos del Duque de Alba y sus cortesanos.

Por otro lado, Encina era muy consciente de que la teatralidad venía de la mano de las composiciones pastoriles, aquellas que únicamente cita por su primer verso en 96JE; son los textos que presentan una mayor proximidad formal con las restantes piezas teatrales de su *Cancionero*; sin embargo, organizó una ordenación de los romances que, como estamos viendo, se articulara coherentemente con ese hilo conductor temático que se inicia con la puesta en marcha de los pastores y prosigue con el relato de las penas del enamorado tras el encuentro entre ambos personajes. De este modo, consiguió dotar al conjunto de una clara unidad dramática que se beneficia del hilo conductor del texto literario en un mismo festejo musical. Cuando no es posible el diálogo explícito en escena, Encina suple esa carencia recurriendo, bien a la música, como hemos visto arriba, bien a unos mismos tópicos literarios, pero siempre con la finalidad de que no se pierda el hilo narrativo. En el caso de “Si amor pone las escalas” se pierden marcas de dramaticidad, pero se mantiene el mismo motivo con el que se cerraba el texto anterior: la imposibilidad de oponerse a la ley universal del amor.

Cierra el festejo dramático el delicioso romance “Yo me estava reposando” (m. 109), que consta de 48 versos. No tiene deshecha, lo que sugiere, como dije, que constituye un punto de llegada en el desarrollo del ciclo que vengo estudiando. En cuanto a la vinculación literaria con los demás textos, y pese a esta primera anomalía, hay indicios —los subrayé más arriba— que sugieren el motivo por el que Encina pudo ubicarlo en esta posición final; en particular, la ambientación nocturna, que encaja con el diseño

⁶⁵⁶ Rey Marcos: “Estudio musicológico”, p. 29.

temporal de estas últimas composiciones que estamos viendo. El romance aparece todo él en primera persona, al igual que “Mi libertad en sosiego”, y puede leerse, al hilo de la historia conocida, como otra expansión lírica del caballero enamorado que oportunamente recuerda en aquella noche una anécdota pasada de ambientación también nocturna y contenido amoroso. El amante cantaría el romance aprovechando la sugerente ambientación nocturna que da al texto —y al canto— una nota onírica, como si se tratara de un mal sueño de amor⁶⁵⁷.

Desde el punto de vista del posible diseño de la puesta en escena, resulta de gran interés el movimiento del enamorado, que podría representarse con facilidad. Recordemos que decidió pasar la noche en la particular “choça” del pastor; por segunda vez en esa noche, el actor que da vida al caballero enamorado saldría a escena y cantaría en primera persona su romance, como ya sucediera con “Mi libertad en sosiego”. Pero no se limitaría a cantar: parece lógico que acompañara el recitado de gestos y movimientos por la sala, dada la frecuencia de marcas de dramaticidad que advertimos en el romance: “Yo me estava reposando, / durmiendo, como solía, / recordé, triste, llorando / con gran pena que sentía. / Levantéme muy sin tiento / de la cama en que dormía” (vv. 1-6). El actor reproduciría ese despertar nocturno y, por enésima vez en este festejo musical y teatral a un tiempo, caminaría ante los espectadores, pero en esta ocasión en dirección a la casa de su amada: “La medianoche passada, / ya que era cerca del día, / salíme de mi posada / por ver si descansaría. / Fui para donde morava / aquella que más quería” (vv. 21-26). El romance alcanza el clímax cuando el enamorado interpela a su amada, suponemos que a la puerta de su casa: “Si dormís, linda señora, / recordad, por cortesía, / pues que fuestes causadora / de la desventura mía. / Remediad mi gran tristura, / satisfazed mi porfía” (vv. 33-37). ¿Cómo escenificaría este lamento a la puerta de la amada? Probablemente el actor dirigiría sus pasos hacia una ventana de la sala o hacia el umbral de una puerta (o se dirigiría a alguna mujer concreta allí presente): allí cantaría su invocación, recordando su intervención pasada: un aura de recuerdo, sueño y vigilia tiñe toda la composición creando una atmósfera de gran belleza. Al final, su canto escenifica el movimiento de vuelta: las marcas de gestos, movimiento y transcurso del tiempo, son inequívocas:

⁶⁵⁷ Tal atmósfera resultaría especialmente apropiada para “Yo me estava reposando” que, como dijimos, contiene una versión del conocidísimo romance lírico del enamorado y la muerte.

Y con mis ojos llorosos / un triste llanto hazía, / con sospiros congoxosos, / y nadie no parecía⁶⁵⁸. / En estas cuitas estando, / como vi que esclarecía, / a mi casa sospirando / me volví, sin alegría. (vv. 41-48)

Se produce un nuevo movimiento hacia la casa: el actor lo acompañaría de lágrimas y suspiros, que abundan en este romance de cierre. El final parece cuidadosamente estudiado: la llegada del día cierra oportunamente la composición con el retorno del enamorado al lugar del que partió; probablemente el actor retornaría al centro de la sala o incluso podría hacer mutis y desaparecer definitivamente. Pero la proximidad del alba resulta también un recurso de gran eficacia escénica para concluir el festejo desarrollado a lo largo de las siete composiciones; se hizo de noche, como subrayaban las composiciones anteriores, y ahora se acerca la mañana por lo que cumple poner punto y final a la representación. Para nuestro propósito poco importa que efectivamente se avistara ya el nuevo día en este punto del recitado de las composiciones en el castillo de los Duques de Alba: lo interesante es que la estudiada evolución temporal que se advierte en los textos favorece el final de la historia dramatizada, con este singular regreso a casa.

Creo que tras este somero recorrido por las posibilidades escénicas de estas siete composiciones parece bastante claro que Encina puso su arte —poético, musical y dramático— al servicio de un festejo que bien pudo llevarse a escena en el palacio de los Duques. La articulación de elementos teatrales y musicales sugiere mecanismos y procedimientos que veremos luego en su teatro: la danza, el movimiento de los personajes, los recitados, la íntima vinculación formal entre música y texto, etc. Desde el punto de vista literario, la propia organización de las composiciones en 96JE, así como los temas, tópicos y motivos, sugieren una peculiar trabazón de unos textos con otros a modo de pequeño cancionero; en él es posible rastrear una clara voluntad de aprovechar tanto los romances como los villancicos para narrar una historia particular que evoluciona —al modo típico de Encina— del universo pastoril y supuestamente rústico al más idealizado del enamorado cortés y su historia amorosa.

2.1.2.4 Anexo: Edición y transcripción de algunas marcas dramáticas

⁶⁵⁸ Probablemente, y de acuerdo con el sentido del texto, hay que entender ‘y’ como el adverbio de lugar que suele editarse acentuado (‘ý’).

En este anexo me limito a facilitar una transcripción de tres textos de los que conforman la sección de romances y sus villancicos de deshecha con el objetivo de subrayar la riqueza y abundancia de sus recursos dramáticos. En concreto se trata de los romances “Por unos puertos arriba” (107) y “Yo me estava reposando” (109), y del villancico pastoril “¿Quién te traxo, cavallero” (107D). En los demás textos que componen el festejo musical y dramático al que me referí más arriba la frecuencia de marcas y procedimientos teatrales es menor. Para apuntar esas marcas de teatralidad me beneficio de las convenciones adoptadas por Marta Haro: en cursiva señalo las acotaciones escénicas que indican movimiento, espacio y tiempo; en negrita van los gestos e indicios físicos y de estado de ánimo. Subrayo, por último, las marcas de vestuario y *atrezzo*⁶⁵⁹.

⁶⁵⁹ Marta Haro: “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”, p. 195, n. 10. En pp. 199-200 aplica estas convenciones al villancico “—Levanta, Pascual, levanta”, lo que me exime a mí de volver sobre él. Agradezco a la profesora Haro su generosa colaboración en el estudio de estos textos.

1) Por unos puertos arriba (ID 0764, n. 107)

Por unos *puertos arriba*
de montaña muy oscura
caminava el cavallero,
lastimado de tristura;
el cavallo dexa muerto
y él a pie, por su ventura,
andando de sierra en sierra
de camino no se cura,
huyendo de las florestas,
métese de mata en mata
por la mayor espesura;
las manos lleva añudadas,
de luto la vestidura,
los ojos puestos en tierra,
sospirando sin mesura.
En sus lágrimas bañado,
más que mortal su figura,
su beber y su comer
es de lloro y amargura;
que de noche ni de día
nunca duerme ni asegura,
despedido de su amiga
por su más que desventura.
A verle de consolar
no basta seso y cordura;
biviendo penada vida
más penada la procura,
que los coraçones tristes
quieren más menos holgura.

2) ¿Quién te traxo, cavallero (ID 3139 D 0764, n. 107D)⁶⁶⁰

—¿Quién te traxo, cavallero,
por esta montaña oscura?
—¡Ay pastor, que mi ventura!
—¡Para el cuerpo de San Polo,
que estoy asmado de ti!
¿Quién te arribó hasta aquí
tan lagrimoso y tan solo?
Yo cuidé que eras Bartolo,
un pastor de Extremadura
que *aprisca en aquella altura*.
— Pluguiera a Dios que yo fuera
esse rústico pastor,
porqu' el falso del amor
sugeto no me tuviera.
Ando muerto sin que muera,
qual te muestra mi figura,
que bivar ya no procura.
— ¿Y cuidas tú, palaciego,
que a nosotros, los pastores,
no nos acossan amores
ni nos percunde su fuego?
¡Miefé, yo dellos reniego,
que *aun aquí, en esta espesura,*
no perdonan criatura!
—Pues dizes que sois heridos
y en amores padecéis,
dime qu'es lo que hazéis
para ser de amor queridos;
que no pueden mis sentidos
ni discreción ni cordura
hazer mi vida segura.

⁶⁶⁰ Inserto guiones al inicio de cada intervención, como suele hacerse en los diálogos.

—Dígote que una zagala
me ha traído amodorrado;
mas hétela perseguido
hasta deslindar su gala.
Y otra que dizen Pascuala,
de muy huerte gestadura,
trayo agora en aventura.

—¡Triste de mí, desdichado,
sin ventura! Soy perdido,
que me tiene despedido
quien me tiene cativado.
Quiero ya tener cuidado
de buscar la sepultura,
pues mi mal es sin medida.

—Dime, dime quién tú sos
y endílgame quién es ella;
no quellotres tu querella,
aunque pese a non de Dios.
*Vámonos ambos a dos
y mostrarte he una verdura
donde tomes gran holgura.*

—Desque ya perdí la gloria
de quien me negó por suyo,
ni yo sé quién soy ni cuyo
ni de mí tengo memoria.
He ganada tal vitoria
en amar mi desventura
qu'el plazer es mi tristura.

—Descordoja ya tu saña,
desensaña tus cordojos,
dexa ya holgar tus ojos
siquiera *en esta montaña*.
Vámonos a mi cabaña,
que *allí tengo alvergadura*
y *gran abondo y hartura*.

—Consolando más me hieres,
vete ya, *que se va el día*.

Dios te dé tanta alegría
cuanta tú para mí quieres.
Yo no sé, pastor, quién eres,
que te duele mi amargura,
la qual ya no sufre cura.

—Yo soy Domingo Pascual,
carillo de la vezina,
y es mi choça so un enzina,
la mayor deste enzinal.
Duéleme tanto tu mal,
en ver tu pena tan dura,
que **estoy sin semejadura**.

Fin

—Por tú ser, a mí me plaze
desta noche estar contigo,
aunque de cierto te digo
que muy duro se me haze.
Pues el plazer me desplaze
y mi muerte se apressura,
ya mi vida no es de tura

3) Yo me estava reposando (ID 1141,
n.109)

Yo me estava reposando,
durmiendo, como solía,
recordé, **triste, llorando**
con gran pena que sentía.
Levantéme muy sin tiento
de la cama en que dormía,
cercado de pensamiento,
que valer no me podía.
Mi pasión era tan fuerte
que de mí yo no sabía,
comigo estava la muerte
por tenerme compañía.
Lo que más me fatigava

no era porque muría,
mas era porque dexava
de servir a quien servía.
Servía yo una señora
que más que a mí la quería
y ella fue la causadora
de mi mal sin mejoría.

*La medianoche pasada,
ya que era cerca del día,
salíme de mi posada
por ver si descansaría.*

*Fui para donde morava
aquella que más quería,
por quien **yo triste penava,**
mas ella no parecía.*

*Andando **todo turbado**
con las ansias que tenía,
vi venir a mi cuidado
dando bozes y dezía:
«Si dormís, linda señora,
recordad, por cortesía,
pues que fuestes causadora
de la desventura mía.*

*Remediad mi gran tristura,
satisfazed mi porfía,
porque si falta ventura
del todo me perdería».*

***Y con mis ojos llorosos**
un triste llanto hazía,
con sospiros congoxosos,
*ý nadie no parecía.**

*En estas cuitas estando,
como vi que *esclarecía,*
a mi casa **sospirando**
me volví, sin alegría.*

2.1.3. La *Tabla* inicial en 96JE y en las demás ediciones del *Cancionero*

El recorrido por la sección de las deshechas en las tablas o índices de las distintas ediciones impresas del *Cancionero* enciniano resulta muy revelador, por cuanto muestra que el autor o autores de esos índices no debieron de comprender la función de la deshecha como apéndice, continuación o corolario del romance correspondiente⁶⁶¹. No es infrecuente que aparezcan algunas divergencias entre el contenido del impreso y lo señalado por su propia *Tabla* inicial⁶⁶². Ya señalé en otra ocasión, cuando traté de las rúbricas de las coplas de amores, esta peculiaridad que se da ya en la misma edición incunable de 1496. En concreto subrayé el contraste entre las rúbricas de la *Tabla* (más imprecisas y lacónicas) y las rúbricas interiores, que ofrecen aspectos de sumo interés para el estudio literario de los textos correspondientes. Pero en el caso de las entradas de la *Tabla* correspondientes a la sección de romances y sus deshechas, las divergencias no se deben únicamente a un intento de resumir las rúbricas: muestran más bien que el autor de la *Tabla* no ha comprendido la organización de esta sección planeada por Encina. No ha comprendido, por decirlo de algún modo, el concepto enciniano de deshecha. Para señalarlo, he optado por transcribir en su integridad la parte de la *Tabla* correspondiente a los textos que nos interesan⁶⁶³:

Rúbrica	Referencia del folio
<i>Glosas de motes</i>	lxxxiiii
<i>Glosa de un villancico ageno que dize Razón que fuerça no quiere</i>	xc
<i>Glosa de otro villancico ageno que dize Dos terribles pensamientos</i>	xc
<i>Glosa de otro villancico ageno que dize O castillo</i>	xc

⁶⁶¹ Aunque menciono aquí algunos aspectos relacionados con las composiciones que estudio más adelante, lo más significativo de esta cala en las tablas iniciales afecta a la comprensión de las siete composiciones que vengo estudiando.

⁶⁶² En concreto, en las secciones iniciales de 96JE (el *Arte de poesía castellana*, la poesía religiosa y las coplas de amores) el cotejo entre tabla y contenido del impreso muestra un índice normal en lo tocante a la paginación progresiva de las entradas: es un índice esencialmente fiable. Los saltos y desajustes, como veremos a continuación, vienen precisamente con la sección de romances y canciones con sus deshechas.

⁶⁶³ Sigo la *Tabla* de la edición facsímil del *Cancionero* de 1496 (Cotarelo y Mori, 1928). Los dos folios de la *Tabla* inicial aparecen sin numeración. Tras estos, llega el fol. 1 r. que contiene el prólogo *A los muy poderosos y cristianísimos príncipes don Hernando y doña Ysabel*. Transcribo la rúbrica, así como la referencia del folio, tal y como viene en la *Tabla*; únicamente regularizo el uso vocálico y consonántico de u/v y acentúo donde procede. Sangro allí donde sangra también la correspondiente entrada de la *Tabla*.

<i>de Montanges</i>	
<i>Canciones</i>	lxxxv
<i>Romances</i>	
<i>Ques de ti desconsolado</i>	Lxxxvii
<i>Por unos puertos</i>	Lxxxvii
<i>Mi libertad en</i>	Lxxxvii
<i>Yo me estava re</i>	Lxxxvii
<i>Canciones con sus deshechas</i>	lxxxviii y lxxxix y xc
<i>Villancicos de devoción con otros sobre otros</i>	
<i>casos que no son de amores</i>	
<i>Pues que tú reyna del ci</i>	Lxxxviii
<i>Quien tuviere por seño</i>	Lxxxviii
<i>A quien devo yo llamar</i>	Lxxxviii
<i>O reyes magos benditos</i>	Lxxxix
<i>El que rige y el regido</i>	Lxxxix
<i>Ya no quiero tener fe</i>	Xci
<i>Quién te traxo criador</i>	Xci
<i>Esta tristura y pesar</i>	Cvii
<i>Todos se deven gozar</i>	Cviii
<i>Roguemos a dios por</i>	Cx
<i>Villancicos de amores</i>	
<i>Si amor pone las esca</i>	Lxxxvii
<i>Quien al triste coraçón</i>	Lxxxix
<i>Más vale trocar</i>	Lxxxix
<i>Por muy dichoso se tenga</i>	Xc

Como se ve, el autor de la *Tabla* trató de realizar una clasificación de las composiciones por géneros. El resultado es bastante confuso porque las rúbricas se ordenan siguiendo el criterio del género correspondiente en lugar de seguir las indicaciones de los folios, como se hace habitualmente en cualquier índice. De ahí que la secuencia de rúbricas no se corresponda en el interior de la obra con la secuencia de los poemas. Así, las *Glosas de villancicos agenos*, que, como sabemos, cierran la sección de romances y canciones de 96JE, aparecen en la *Tabla* de la edición salmantina junto con las glosas y motes de la sección anterior; pero en el cuerpo de la obra no han variado su ubicación, como puede verse en la referencia del folio y en el lugar correspondiente. Lo único que ha intentado el autor de la *Tabla* es unificar los grupos de

composiciones y agruparlas bajo un mismo molde genérico: glosa, romance o villancico.

Pero lo que ahora me interesa son los siete textos de romances y deshechas. Como se ve en la *Tabla* transcrita, los romances se agrupan bajo un mismo marbete, pero no consta en ella ninguna llamada a las deshechas correspondientes, los dos villancicos pastoriles y “Si amor pone las escalas”. Sin embargo a éste último se le asigna el fol. lxxxvii: precisamente el folio que ocupan las siete composiciones que integran este pequeño festejo musical y dramático, exactamente igual que en la *Tabla* de primeros versos que ofrecí más arriba; es decir, según el orden de la *Tabla*, “Si amor pone las escalas” aparece junto con otros *Villancicos de amores* (de hecho inaugura esta subsección del índice), pero la referencia del folio envía al lector al lugar preciso de su ubicación, junto con los romances. Por su parte, no se hace una llamada a este folio lxxxvii para “—Levanta, Pascual, levanta” y “—¿Quién te traxo, cavallero”, sino únicamente al folio correspondiente de la sección de villancicos pastoriles; si nos guiáramos únicamente por la información de la *Tabla* diríamos que los cuatro romances carecen de deshechas. En resumen, la *Tabla* de 96JE resulta engañosa: la ordenación que Encina realiza de las composiciones contenidas en el fol. lxxxvii r-v. contrasta claramente con el índice inicial; el autor de esa *Tabla* no comprendió que se trataba de un todo unitario y optó por una ordenación según los géneros. Tal ordenación, frecuente en los cancioneros castellanos, pierde de vista la imbricación patente entre el romance y su deshecha en forma de villancico⁶⁶⁴.

A pesar de las confusiones que he tratado de explicar, la tabla de 96JE ensayó al menos un tipo de índice que aportara cierto orden a este conjunto de textos en el *Cancionero*; esa es precisamente su intención cuando recurre a la sangría para resaltar tres marbetes genéricos concretos: *Romances*, *Villancicos de devoción con otros sobre otros casos que no son de amores* y *Villancicos de amores*. Las deshechas se reparten en los folios correspondientes a los grupos segundo y tercero: como vemos, el autor no las ubica en su lugar de la *Tabla*. Quizá lo más sorprendente es la escasa atención prestada a las canciones en el índice; de entrada, el autor de la *Tabla* no sangra la rúbrica *Canciones* como hace con las otras tres. Pero además no detalla los primeros versos de las canciones, como hace con los villancicos, sino que se limita a ofrecer el

⁶⁶⁴ Esta desorganización, derivada de una mala comprensión de la función de la deshecha, se extiende a los otros grupos de poemas contenidos en esta sección: las canciones y villancicos, ya sean devotos (110-115D) o amorosos (116-121).

título general de *Canciones* y a citar los tres folios en los que aparecen este tipo de composiciones. Por tanto, el lector de la *Tabla* se queda sin conocer los primeros versos de cada canción⁶⁶⁵. En general, a pesar de su voluntad de ordenar por géneros las composiciones, el autor de la *Tabla* no consigue superar esa sensación de desorden — muy poco enciniana, dicho sea de paso— que se advierte en la *Tabla* inicial.

Por su parte, la *Tabla* inicial de la edición de Sevilla (Juan Pegnicer y Magno Herbst: 1501) copia la del incunable salmantino. Se trata de una edición que no supervisó personalmente Encina, como recordó Gimeno⁶⁶⁶. Pero no aporta novedades en lo que se refiere a la comprensión que el autor de la *Tabla* tuvo de la ordenación de las composiciones puesto que sigue muy de cerca las pautas de la *Tabla* de 96JE, también en detalles de tipo formal⁶⁶⁷. En cambio, la *Tabla* del *Cancionero* de Encina que imprimió Andrés de Burgos (Burgos, 1505) sí se propuso realizar un índice propiamente dicho, aunque con algunas importantes salvedades. Transcribo directamente de la segunda hoja de guarda (sin numeración)⁶⁶⁸:

Rúbrica	Referencia del folio
<i>Romances y canciones con sus desfechas</i>	Lxxiii
<i>Si amor pone las escales</i>	Lxxiiii
<i>Yo me estava reposado</i>	Lxxiiii
<i>Pues que tu virgen pariste</i>	Lxxiiii
<i>Pues que tu reyna del cielo</i>	Lxxiiii
<i>Esposa y madre de dios</i>	Lxxiiii
<i>Quien tuviere por señora</i>	Lxxiiii
<i>O madre del rey del cielo</i>	Lxxv
<i>A quien devo yo llamar</i>	Lxxv
<i>A los tres reyes magos</i>	Lxxv

⁶⁶⁵ Desconozco los motivos de este desprestigio de la canción frente al villancico (al menos en la *Tabla*), máxime cuando se trata de su texto primario: no encontramos en la *Tabla* de 96JE los primeros versos de canciones devotas como “¡O Madre del Rey del cielo” o “Reyes santos que venistes” ni tampoco hay entrada para canciones de temática amorosa como “Es tan triste mi ventura”, “Soy contento, vos servida”; y, sin embargo, sí hay entrada para sus correspondientes deshechas en forma de villancico.

⁶⁶⁶ Rosalie Gimeno: “El *Cancionero de 1501 de Juan del Encina*”. He consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (R 20172).

⁶⁶⁷ Las entradas de la *Tabla* están copiadas claramente de la de 96JE. Incluso hay una sangría muy similar para los tres marbetes de *Romances*, *Villancicos de amores* y *Villancicos de devoción con otros sobre otros casos que no son de amores*.

⁶⁶⁸ Manejo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (R 2960). La transcripción es paleográfica; ni siquiera he corregido algunas erratas evidentes (por ejemplo las de las tres primeras entradas: *desfechas* por *desfechas*, *escales* en lugar de *escalas* y *reposado* por *reposando*)

<i>O reyes magos benditos</i>	Lxxv
<i>En nombre del nuestro muy esclarecido príncipe don</i>	Lxxv
<i>Juan</i>	
<i>El que rige y el regido</i>	Lxxv
<i>Es triste mi ventura</i>	Lxxv
<i>Quien al triste coraçon</i>	Lxxv
<i>Soy contento vos servida</i>	Lxxv
<i>Mas vale trocar</i>	Lxxv
<i>A vos me quexo de mi</i>	Lxxvi
<i>Por muy dichoso se tenga</i>	Lxvi
<i>Razon que fuerça no quiere</i>	Lxxvi
<i>Dos terribles pensamientos</i>	Lxxvi
<i>O castillo de montanges</i>	Lxxvi
<i>Ya no quiero tener fe</i>	Lxxvi

La pretensión de hacer un índice es clara: los primeros versos de cada composición (incluidos los respectivos de cada canción, una novedad frente a las ediciones anteriores) se suceden en su orden progresivo, sin el recurso a las agrupaciones por géneros que veíamos en las dos ediciones anteriores. La paginación de los folios, por tanto, es también progresiva, según el uso moderno. Sin embargo hay que hacer una salvedad importante: tan sólo aparecen los primeros versos de dos de las siete composiciones que figuran en el pequeño grupo de romances con sus deshechas (“Si amor pone las escalas” y “Yo me estava reposando”). El autor de la *Tabla* se limita a facilitar el título genérico de la pequeña sección (*Romances y canciones con sus desefechas*) sin detallar apenas las composiciones que la integran. Pero, al igual que sucede con las dos ediciones anteriores, el contenido del impreso sí detalla el contenido de la *Tabla*: en el fol lxxiii v. (y en lxxiiii r.) aparecen las siete composiciones que estudio, con la conocida cita abreviada de las deshechas pastoriles y sin variante alguna en los textos. Parece claro que en lo tocante al cuerpo del impreso los trabajadores de la imprenta de Andrés de Burgos manejaron las ediciones anteriores, pero en la redacción de la *Tabla* optaron por realizar su propio elenco de textos; por otra parte, no recurrieron a ningún tipo de sangría o rúbrica especial que permitiera clasificar las composiciones del *Cancionero* por géneros: se limitan a ofrecer un listado de primeros versos.

No deja de ser interesante el desprecio —si se me permite la expresión— por los romances encinianos que encontramos en la *Tabla* del impreso burgalés: el lector de la

Tabla de Burgos (1505) tan sólo conocería la existencia de romances en la obra enciniana por la genérica rúbrica inicial; y, desde luego, no vincularía tales romances a sus respectivas deshechas. Tan solo cita el primer verso de un romance, precisamente “Yo me estaba reposando”, el único que no tiene deshecha final. En cambio no se citan “¿Qu’es de ti, desconsolado”, “Por unos puertos arriba” ni “Mi libertad en sosiego”, textos todos que sí que podemos leer en fols. lxxiii v.-lxxiiii r. Los impresores de las prensas de Andrés de Burgos, a tenor de las diferencias existentes entre su *Tabla* inicial y el contenido del impreso, tampoco entendieron la sección de romances con sus deshechas. La práctica editorial que encontramos en la *Tabla* de la edición de Burgos (1505) es seguida estrechamente por las otras tres impresiones del *Cancionero* de Encina: Salamanca (Hans Gysser, 1507 y 1509) y Zaragoza (Jorge Coci, 1512). En todas ellas⁶⁶⁹ se siguen las pautas de la edición de Burgos, que probablemente tuvieron a la vista. En las respectivas tablas los impresores salmantinos y zaragozanos recurren a los mismos criterios editoriales que los de Andrés de Burgos: listado completo de primeros versos, ausencia de recursos para agrupar textos (sangrías, agrupaciones por géneros), ausencia de los primeros versos de los romances (salvo “Yo me estaba reposando”) y paginación progresiva de las composiciones.

El recorrido realizado hasta aquí por todas las impresiones del *Cancionero* enciniano me lleva a una conclusión evidente: al comparar la *Tabla* inicial de los distintos impresores del *Cancionero* con el contenido de los textos de cada respectiva edición advertimos que la sección de romances con sus deshechas no fue comprendida tal como la diseñó Juan del Encina, esto es, como un todo unitario (pues reproducía gráficamente lo que tuvo que ser un determinado festejo palaciego). En el recorrido de los textos que va de su composición y representación en el palacio de Alba de Tormes hasta su impresión en época incunable y posincunable, los propios impresores (en concreto, los autores de las tablas) no comprendieron que se trataba de un conjunto de textos unitario con grandes posibilidades para su teatralización. Podemos considerar a impresores y cajistas como los primeros lectores de una obra; en esa incomprensión acerca de lo que editaban radica una cierta postura crítica: su modo de proceder nos da una idea de las dificultades que encontraban los textos teatrales y parateatrales para hacerse con un

⁶⁶⁹ He manejado los siguientes ejemplares: Salamanca, 1507 (Biblioteca de Palacio, I/B/15); Salamanca, 1509 (Biblioteca Nacional de Madrid, R 2935) y Zaragoza, 1512 (Biblioteca Nacional de Madrid, R 2969).

lugar editorial propio en ámbito impreso. Ni siquiera los cajistas del *Cancionero* de 1496 entendieron el experimento enciniano y eso que tuvieron al autor muy cerca.

2.2. Canciones y villancicos devotos: “Esposa y Madre de Dios” (nn. 110-115D)

No hay marca externa en 96JE que separe el romance “Yo me estava reposando” de la siguiente composición: no hay un nuevo título centrado a inicio de página o algo semejante, como suele hacer Encina en su *Cancionero* para delimitar las distintas secciones. Sin embargo es evidente que nos movemos en un terreno distinto: el texto siguiente presenta una rúbrica inequívoca, *Canción a Nuestra Señora*. Con este título se inicia un conjunto de diez textos en los que destacan dos rasgos formales que los diferencian claramente de las siete composiciones anteriores: en primer lugar, se trata de cinco canciones con sus respectivos villancicos de deshecha y, en segundo lugar, en todos ellos el tema es devoto o religioso. El nuevo género fijo empleado, la canción, unido a la temática específica son motivos suficientes como para independizar el estudio conjunto de estos diez textos. En cualquier caso, se trata de deshechas, lo que justifica la ubicación de las diez nuevas composiciones en este lugar de la obra impresa enciniana: parece claro que se trata de una subsección dentro de un grupo más amplio, el de deshechas. Por otro lado, y atendiendo a la perspectiva musical, conviene advertir que Encina no musicó las canciones, pero sí algunos de los villancicos que aparecen como deshechas⁶⁷⁰, como veremos.

En la subsección de canciones devotas con sus deshechas encontramos tres canciones de tema mariano, acompañadas de sus villancicos respectivos que siguen de cerca, como es preceptivo en la deshecha, el tema o algún elemento del texto primario (nn. 110-113D). A continuación de los dos textos marianos iniciales leemos una *Canción a los tres Reyes Magos* seguida de su deshecha “¡O Reyes Magos benditos” (114-114-D); la última pareja de textos (115-115D) va precedida de la rúbrica *Canción en nombre del nuestro muy esclarecido príncipe Don Juan*; en boca del heredero de los Reyes Católicos aparecen tópicos de alabanza mariana, si bien la deshecha contigua tiene una clara intencionalidad política⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ En MP4 se conserva música, presumiblemente de Encina, para las composiciones 113D, 114D y 115D. También aparece musicado ahí 110D, pero Morais (*La obra musical de Juan del Encina*, p. 124) considera la música anónima por tratarse de un incorporación tardía a MP4.

⁶⁷¹ Tras este texto pueden leerse otras tres canciones con sus villancicos (nn. 116-121), pero el tema devoto es sustituido por el amoroso. Los veremos más adelante, pues se trata de otra subsección distinta.

La primera canción incide en el tema mariano por excelencia para Encina, los méritos de María. El principal de ellos, su condición de madre de Dios o, como suele decir el poeta salmantino, “Madre del Rey del cielo”:

Pues que tú, Virgen, pariste / el consuelo divinal, / *consuela mi vida triste*, / tú, Señora, *que naciste / para matar nuestro mal.*// Mereciste tanta gloria / biviendo en aqueste suelo, / que en señal de la vitoria / siempre bive tu memoria / por Madre del Rey del cielo. / Pues corona recibiste / de aquel reino celestial, / *consuela mi vida triste*, / tú, Señora, *que naciste / para matar nuestro mal.*

Se trata de una oración en la que se apela a la Virgen con tópicos devotos típicamente marianos: la condición de intercesora o consoladora, la realeza de su linaje, su maternidad divina, etc⁶⁷². Son los tópicos más frecuentes en este grupo de textos dirigidos a María; interesa notar la perspectiva que adopta la voz poética del que se dirige a ella: una segunda persona que, en tono de súplica, pide a María que consuele “mi vida triste”. ¿Cabría pensar que quien se dirige a María en petición de consuelo es el mismo enamorado que ha protagonizado el ciclo de romances y sus deshechas hasta la composición inmediatamente anterior? Lo cierto es que no encuentro relaciones intertextuales y ecos entre estas canciones y los romances anteriores. Desde luego, es un recurso que cuadra con el genio de Encina: si fuera así esta sección de diez composiciones religiosas se integraría dentro de un plan general más amplio a modo de paréntesis devoto⁶⁷³. Volveré más adelante sobre este punto.

La deshecha de “Pues que tú, Virgen, pariste” no sólo insiste en los mismos tópicos marianos sino que presenta un comienzo muy similar; en concreto, en el estribillo del villancico se recurre a la misma cláusula explicativa que hallábamos en el primer verso del poema anterior: “*Pues que tú, Reina del cielo, / tanto vales, / ¡da remedio a nuestros males!*” (vv. 1-3, n. 110D). La extensión del villancico es considerable (doce mudanzas para un total de 102 versos); la pauta retórica y estilística que atraviesa toda la composición parte de esa segunda persona encomiástica del verso inicial, de modo

⁶⁷² En el estudio de la sección religiosa de 96JE pueden verse un buen número de puntos de contacto con estos otros textos religiosos. En efecto, el tema mariano es el más abundante. Véase el capítulo II.

⁶⁷³ Recordemos que en la sección de las coplas de amores ya había varios paréntesis similares en el transcurso de la historia amorosa; en ellos el amante se refugia en la religión para volver a caer enamorado tiempo después, como precisa, por ejemplo, la rúbrica de la composición n. 66: *A una señora de quien se enamoró estando muy apartado de amores y metido en devoción.*

semejante a algunas oraciones litúrgicas de adoración y alabanza⁶⁷⁴; se repite anafóricamente la construcción “Tú... que” al inicio de las distintas estrofas: “Tú que reinas con el Rey / de aquel reino celestial; / tú, lumbré de nuestra ley, / luz de linage humanal, / pues para quitar el mal, / *tanto vales, / ¡da remedio a nuestros males!*” (vv. 4-10). Como se ve, el villancico sigue de cerca los tópicos marianos del texto anterior, a los que añade otros, bien conocidos por la tradición literaria: el parto sin dolor, la virginidad antes y después del parto, el contrapunto de Eva, la humildad de María, etc. No faltan tampoco alusiones bíblicas en las que percibimos —claramente los percibirían en su tiempo— ecos de la liturgia: “bendita en las mugeres” (v. 44), “Tú, que te dizen bendita / todas las generaciones” (vv. 47-48), “Madre de misericordia” (v. 78), “del cielo eres puerta”, etc.⁶⁷⁵. Y desde luego, se hace evidente la insistencia en la condición de María como reina que a todos protege y, sobre todo, como consuelo de los tristes y afligidos, de acuerdo con el estribillo de la canción, que se reformula a su vez en el estribillo de este villancico a modo de invocación devota: “*¡da remedio a nuestros males!*”⁶⁷⁶. La vinculación con el texto primario a través de la constante petición de consuelo (el hombre triste se dirige a María buscando consolación) resulta muy clara: se comprueba una vez más —y lo vamos a ver en las demás deshechas de esta sección— la estrecha relación de todo tipo entre el texto primario y su deshecha: mismos tópicos y temas, calcos léxicos, ecos intertextuales, etc.

Como es frecuente en nuestro autor, la mudanza final contiene una intensificación de los recursos expresivos: “Tú, que eres flor de las flores; / tú, que del cielo eres puerta; / tú, que eres olor de olores; / tú, que das gloria muy cierta, / si de la muerte muy muerta / *no nos vales, / no ay remedio en nuestros males*” (vv. 96-102). Las pequeñas variaciones en el verso final del estribillo son también frecuentes en Encina⁶⁷⁷.

⁶⁷⁴ Pienso por ejemplo en oraciones litúrgicas como el *Gloria in excelsis Deo*, en el que se dice: “Qui tollis pecata mundi, / miserere nobis. / Qui tollis pecata mundi / suscipe deprecationem nostram. / Qui sedes ad dexteram Patris / miserere nobis. / Quoniam tú solus Sanctus / tu solus Dominus / tu solus Altissimus / Iesu Christe”. Se trata, pues de una fórmula de alabanza. Por cierto que Encina tradujo el *Gloria* en 96JE (ID 4423 D 4411, n. 26): “Tú, que los pecados quitas, / recíbenos nuestro ruego, / perdona y quítanos luego / nuestras culpas infinitas. / Tú que a la diestra te assientas / de tu Padre verdadero, / duélante nuestras afrentas” (vv. 28-34).

⁶⁷⁵ Las dos primeras citas son ecos del encuentro de la Virgen con su prima Isabel (Lc, 2); las dos siguientes constituyen advocaciones marianas —*Mater Misericordiae* y *Porta Coeli*— que perviven en la liturgia católica.

⁶⁷⁶ Propiamente se trata de la misma invocación que en el estribillo anterior, con la misma referencia al ‘mal’ o los ‘males’: antes se decía “*consuela mi vida triste, / tú, Señora, que naciste / para matar nuestro mal*” (n. 110, vv. 3-5).

⁶⁷⁷ En esta composición, por ejemplo, tenemos la fórmula más frecuente (“*¡da remedio a nuestros males!*”), pero también “darás fin a nuestros males” (v. 46), “fenecerán nuestros males” (v. 95) y la que ahora comentamos, “no ay remedio en nuestros males” (v. 102).

Conservamos un texto musical en MP4, donde se copian tan sólo las dos primeras estrofas. Sin embargo Rumeu la identifica como pieza incorporada tardíamente por lo que se trataría de uno de los casos en los que se pone música a una letra de Encina⁶⁷⁸.

En la canción siguiente (n. 111) se subraya la cualidad de María como intercesora ante Dios en beneficio de los hombres: “Esposa y Madre de Dios, / sagrada Virgen bendita, / *Reina de gloria infinita, / ruega siempre a Dios por nos*” (vv. 1-4). Se trata del mismo rasgo que señala el villancico de deshecha correspondiente: “*Quien tuviere por señora / la Virgen, Reina del cielo, / no tema ningún recelo*” (112, vv. 1-3), que desarrolla igualmente el tópico en las tres estrofas de mudanza de que consta. Sólo al final vuelve a aparecer la primera persona de singular que había quedado velada en este par de composiciones por el uso de un plural generalizador en el texto anterior (“*ruega siempre a Dios por nos*”) o por la sustantivación, también generalizadora, en las mudanzas anteriores de esta composición n. 112 (“quien de sus consolaciones / alcançare algún consuelo / *no tema ningún recelo*”, vv. 20-22). Los últimos tres versos, pues, nos devuelven la voz poética de esa primera persona; y, como sucediera ya en el texto inicial, la petición se refiere a la necesidad de consuelo después de una vida triste: “Señora, Virgen María, / consuela mi desconsuelo, / *no tema ningún recelo*”⁶⁷⁹.

La tercera de esta serie de canciones marianas con sus deshechas continúa con ese mismo tópico de María como intercesora y consuelo de afligidos, petición que —como vemos— hermana este conjunto de textos devotos: “¡O Madre del Rey del cielo, / socorro de nuestras vidas! / *Si tú, Virgen, nos olvidas, / ¿quién será nuestro consuelo?*” (n. 113, vv. 1-4). En interesante advertir cómo se vuelve a dar el proceso comentado más arriba: la deshecha recoge el tópico de la canción y lo desarrolla en las mudanzas. Así, la mudanza de esta composición n. 113 dice: “¿A quién daremos clamores / sino a ti, Virgen bendita” (vv. 5-6) y el estribillo de la deshecha siguiente insiste en la misma pregunta: “¿A *quién devo yo llamar / vida mía / sino a ti, Virgen María?*”. El calco léxico y sintáctico es clarísimo y muestra una imbricación entre canción y villancico que no se advertía, por ejemplo, en las deshechas de los romances. Con seguridad este grupo de deshechas marianas fue diseñado expresamente por Encina a la vista de las respectivas canciones.

⁶⁷⁸ Rumeu (*La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, 3-B, n. 442, p. 485). Los fallos de copia son abundantes: el compilador de MP4 no tuvo a la vista 96JE.

⁶⁷⁹ Un final semejante acerca el texto al universo oracional: la invocación en segunda persona a la Virgen debe entenderse como una petición que resume lo anterior y presenta la súplica humana ante el poder de la Virgen María.

El villancico “¿A quién devo yo llamar” (113D) es uno de los pocos textos religiosos de Encina (junto con 114D) que fueron musicados por él mismo en el *Cancionero Musical de Palacio*. Se trata de un ejemplo de música religiosa de excepcional calidad, si atendemos a la opinión de Morais⁶⁸⁰: “es de destacar el bellissimo villancico «¿A quien devo yo llamar / vida mía / sino a ti, Virgen María?» donde el lenguaje de requiebro amoroso se aplica a lo sagrado”⁶⁸¹. En efecto, el lenguaje de la lírica cortesana, que repite hasta la saciedad la secuencia “vida mía” en referencia a la amada, se renueva en esta composición al aplicarse atrevidamente a la Virgen María: “Nunca jamás llamaré / vida mía / sino a ti, Virgen María” (vv. 48-50). Es interesante la presencia, una vez más, de la primera persona de singular, que tiene mayor incidencia en esta ocasión puesto que aparece en el estribillo, al igual que en “Pues que tú, Virgen pariste”; el poeta aspira a ganarse su favor, como sucede en la poética cancioneril, mediante este peculiar juramento devoto de fidelidad que sugiere una cierta intimidad con la persona amada. Una comunidad muy precisa de motivos religiosos emparenta las seis composiciones comentadas hasta ahora: los ecos entre unos textos y otros son muy evidentes y nos revelan, una vez más, el modo de proceder de Encina en el diseño y organización del *Cancionero*. La deshecha religiosa se adapta, pues, a la caracterización que hemos hecho de este subgénero cancioneril partiendo de otros ejemplos encinianos no religiosos, las deshechas que he dado en llamar pastoriles.

Después de las tres canciones y deshechas marianas encontramos otra pareja de textos de tema devoto: la *Canción a los tres reyes magos* (114) y su deshecha dedicada igualmente al motivo de la Epifanía. El tema —evangélico y litúrgico— de los Reyes Magos ya lo había tratado Encina con mayor extensión en su obra de tipo religioso, ubicada en la primera parte del *Cancionero* (particularmente en sus veintiséis coplas dedicadas a *La fiesta de los Reyes Magos*). En concreto, la canción se centra en uno de los principales tópicos de estas composiciones, la interpretación doctrinal de los regalos de los Magos: “Reyes santos que venistes / a ver al Rey más subido, / en los dones que le distes / distes fe que conocistes / dios y hombre ser nacido” (vv. 1-5). La mudanza explica la simbología de los tres regalos siguiendo la tradicional interpretación de los dones: “Encienso, por divinal, / y por rey le distes oro, / y mirra por ser mortal” (vv. 6-

⁶⁸⁰ M. Morais: *La obra musical de Juan del Encina*, p. 74.

⁶⁸¹ M. Querol, por su parte (“La producción musical de Juan del Encina”, p. 123), dice de este texto (y de algún otro musicado por Encina): “son de una ternura exquisita y pueden perfectamente cantarse hoy día en las celebraciones litúrgicas, puesto que comúnmente se hacen en lengua vernácula”. En efecto, yo mismo he podido escuchar este villancico de Encina.

8)⁶⁸². La deshecha (114D), por su parte, no se separa del tema de los Reyes de Oriente, pero en esta ocasión no incide en el motivo expreso al que hace referencia el texto de la canción (los regalos) sino que se limita a invocar la protección de los Reyes Magos, como se invocó antes la intercesión de la Virgen: “¡O Reyes Magos benditos, / pues de Dios sois tan amados, / sed mi guarda y abogados!”. Constituye, por tanto, una devota oración en la que se pide la protección de los Magos. Este villancico constituye el segundo texto devoto enciniano que fue musicado por él mismo en MP4⁶⁸³. El villancico presenta el motivo de la estrella, tópico de la fiesta de Epifanía, y traza en la mudanza final un paralelismo entre pastores y magos: “Sirviéronle los pastores / por pastor de tantas greyes / y vosotros, mis señores, / por mayor rey de los reyes; / pues del dador de las leyes / sois tan queridos y amados, / sed mi guarda y abogados” (vv. 40-46).

¿A qué se debe que Encina insertara en este lugar del *Cancionero* la *Canción a los tres reyes magos* y su deshecha? No se trata de tema mariano, cierto, pero se acogió al criterio del género: tratándose de una deshecha parece el lugar más adecuado. Por otro lado los tres Reyes Magos se convocan en este lugar por su condición de intercesores, como sucedía con la Virgen, la intercesora por excelencia⁶⁸⁴.

Algo extraña —pero no injustificada— resulta la ubicación contigua de la *Canción en nombre del nuestro muy esclarecido príncipe Don Juan* (115) y su deshecha (115D). Obviamente, el aludido en la canción no es otro que el heredero de los Reyes Católicos, en cuyo entorno literario debió de moverse Encina apenas por unos años, hasta la repentina muerte del príncipe Juan en 1497⁶⁸⁵. Extraña porque es la única vez en la sección de las deshechas, excluyendo el romance inicial, en la que aparece una alusión a personajes históricos contemporáneos. Y, sin embargo, aparte del género empleado, hay

⁶⁸² En *La fiesta de los Reyes Magos* (ID4404, 96JE-5) desarrolla la misma interpretación de los regalos: “Los dones que le traxeron / son encienso, mirra y oro: / a Dios encienso ofrecieron, / por ombre mirra le dieron / y oro a Rey de gran tesoro” (vv. 181-185); lo cité más arriba.

⁶⁸³ Hay otros casos de textos de otros poetas musicados en MP4 por Encina y al revés, textos de Encina con música de otros autores. Pero en el caso de la poesía religiosa sólo conservamos estos dos textos (el otro es “¿A quien devo yo llamar”, 113D) de los cuales Encina sea responsable tanto del texto como de la música.

⁶⁸⁴ La tradición devota asigna a María la condición de *Advocata nostra*, abogada o medianera de los hombres. Por su parte, los tres Magos simbolizan la universalidad de la salvación que trae Cristo: no son los judíos los que se postran ante el Niño sino unos magos gentiles, venidos de pueblos lejanos. Por otra parte, sabemos que la Duquesa de Alba, protectora de Encina, tenía gran devoción a esta fiesta, si hacemos caso a la rúbrica inicial de 96JE-5. Estos textos marianos y el par de composiciones dirigidas a los Reyes presentan un anclaje litúrgico tan evidente que parece justificado postular su lectura o recitación con ocasión de las respectivas fiestas.

⁶⁸⁵ Ya mencioné esta vinculación entre Encina y el Príncipe Juan a propósito de la dedicatoria del *Arte de poesía castellana* (véase el capítulo I, 1.4).

un motivo que justifica la presencia aquí de esta canción enciniana: una vez más, aparece el tema mariano. En concreto, Encina pone en boca del Príncipe Juan una plegaria mariana en la que la Virgen aparece otra vez bajo su condición de intercesora: “Bendita Virgen María, / dechado de perfección, / *ruega a Dios, Señora mía, / me dé tal sabiduría / qual fue dada a Salomón*” (vv. 1-5); obviamente el texto figura en primera persona porque se cumple lo que anuncia la rúbrica: se trata de una canción *en nombre del* príncipe Juan, es decir, puesta en boca del heredero del trono. El regalo para el que el príncipe Juan pide la intercesión de María ante Dios mismo es muy significativo, la sabiduría y la habilidad en el gobierno (la alusión bíblica a Salomón es diáfana y muy oportuna en el caso del joven príncipe): “Ruégale quiera querer / regir todos mis sentidos, / porque el mando y el poder, / si se rigen con saber, / siempre son muy bien regidos” (vv. 6-10). La composición adquiere su sentido en el contexto de los años de formación del príncipe Juan, cuando se preparaba para subir a un trono que por primera vez unificaría las coronas de Castilla y Aragón.

Si la canción introduce, junto al motivo devoto, un aspecto político o moral, la deshecha se desvincula de la motivación religiosa y constituye una suerte de elogio de la sabiduría y la prudencia en el arte de gobernar, en clara alusión al Príncipe:

El que rige y el regido, / sin saber, / mal regidos pueden ser. // Mal rige quien no es prudente / porque todo va al revés / y el perfeto regir es / saber mandar sabiamente; / qu’el regido y el rigente, / sin saber, / mal regidos pueden ser. // Donde falta discreción, / no ay ninguna cosa buena; / lo que discreción ordena, / aquello da perfección. (vv. 1-14)

Se trata de un villancico moral o doctrinal que pudiera esconder un significado político más profundo que se nos escapa⁶⁸⁶. La defensa de la prudencia, la discreción y la sabiduría en el gobierno son elementos tópicos del Regimiento de príncipes, género que constituye el horizonte de expectativas para los lectores de este texto (al fin y al cabo se trata de enseñar a un príncipe a regir). Por otro lado, que va dirigido al príncipe Juan está fuera de duda pues se vincula al anterior como deshecha suya; no faltan, además calcos léxicos que apuntalan esa relación: las referencias a la perfección, a la sabiduría, al arte de regir, etc. En cualquier caso, se trata del único texto no religioso de los diez que integran este conjunto de canciones devotas y sus deshechas; con todo, su

⁶⁸⁶ Se trata de otro de los villancicos que fueron musicados por Encina en MP4; si su autor le puso música, muy probablemente se cantó en algún entorno cortesano ante el propio destinatario de los versos, que había nacido en 1478.

ubicación en este lugar —en vez de la sección de villancicos o la de poesía moral de 96JE— se debe precisamente a que se trata de una deshecha para un texto primario que, puesto en boca del príncipe Juan, sí tiene contenido religioso pues va dirigido a la Virgen.

2.3. Canciones y villancicos de corte: “Es tan triste mi ventura” (nn. 116-121)

Siguiendo el diseño organizativo de Encina, a la sección de canciones devotas con sus deshechas le sigue otro pequeño grupo de textos muy similar en su composición. Se trata igualmente de canciones con sus villancicos de deshecha, pero ha desaparecido la motivación religiosa y se vuelve, como en el ciclo de los romances, al tema amoroso: son canciones de amor con la estética y los procedimientos típicamente cancioneriles, los mismos que podemos ver en la sección exclusiva de canciones del *Cancionero*. En concreto, componen este subgrupo únicamente seis textos: tres canciones y sus respectivos villancicos. Como veremos a continuación la relación entre deshecha y canción es muy estrecha, como ya advertimos en el grupo inmediatamente anterior, lo que demuestra que nuestro poeta escribió sus villancicos de deshecha directamente con esa finalidad, es decir, que la asignación de la deshecha al texto primario no se realizó en un segundo momento (como sucede con las deshechas pastoriles) sino que compuso ambos textos a la vez para emparejarlos.

Es curioso que, aunque se trate de textos claramente distintos de los religiosos no faltan algunos puntos de contacto con ellos; así lo podemos advertir en la primera de las canciones (116), que transcribo íntegra:

Es tan triste mi ventura, / tan metida en padecer / *que, si voy donde ay plazer, / más se dobla mi tristura.*// No me pena mi penar / ni de mi dolor me duelo, / qu’el pesar me da consuelo / y el plazer me da pesar. / Assí que mi desventura / ningún bien quiere querer, / *que, si voy donde ay plazer, / más se dobla mi tristura.*

La canción funciona como un prólogo de los temas y tópicos que recorren estos seis textos: la (im)posibilidad del consuelo y las paradojas vida/muerte y plazer/dolor. Es cierto que se trata de motivos repetidos incansablemente por los poetas cancioneriles, pero una frecuencia tal (y tan ordenada) como la que advertimos en este ciclo de textos tiene que remitir a una voluntad concreta del autor. De hecho no sólo son constantes los

calcos léxicos y los puntos de contacto de estos seis textos entre sí, como veremos a continuación, sino que establecen relaciones temáticas y textuales con textos de otros subgrupos. Repárese, por ejemplo, en la primera canción devota que transcribí más arriba: “*consuela mi vida triste*” (110 v. 3) se pedía a la Virgen; el primer verso de esta canción 116 insiste en ese estado (“Es tan triste mi ventura”) para desarrollar a continuación el tópico de la imposibilidad de toda consolación porque, como dice el estribillo “*si voy donde ay plazer, / más se dobla mi tristura*”. Un mismo tópico literario aparece así en su versión devota (como tristeza que lleva a la petición de consuelo ante la Virgen) y en su versión cortesana y cancioneril, como reflexión en torno a la imposibilidad de todo consuelo. El trasvase de códigos y procedimientos es inequívoco: la versión religiosa —a lo divino— es, como sucede tantas veces, la otra cara del tópico mal de amores.

La deshecha que sigue a la canción “Es tan triste mi ventura” continúa los motivos de la canción precedente, con un estribillo que supone una declaración de intenciones en estos laberínticos caminos de la cortesía: “*Quien al triste coraçón / procurare consolar, / tome parte del llorar. // Que quien al triste consuela, / si de su dolor se duele, / primero que le consuele, / llorando su mal le duela*” (117, vv. 1-7). A través del recurso a la *derivatio* (‘dolor’, ‘duele’, ‘duela’) encontramos un tópico frecuente en nuestro autor: la solidaridad en el consuelo como modo para salir de ese estado de tristeza. Pero es un concierto imposible, por lo que la composición se cierra con una mudanza en la que se introduce la otra gran paradoja que recorre estos textos: “El que bive triste vida / la vida tiene por muerte, / y es la muerte de tal suerte / muerte mil vezes sufrida; / quien de vida tan perdida / no se puede remediar / la muerte deve buscar” (vv. 18-24)⁶⁸⁷. Ante la imposibilidad del consuelo, la muerte, como es preceptivo en la lírica cortesana, se erige como única salida al conflicto de amor.

La deshecha anterior constituye la introducción perfecta a la siguiente canción (118) en la que la paradoja muerte/vida figura en el estribillo: “Soy contento, vos servida, / ser penado de tal suerte / *que por vos quiero la muerte / más que no sin vos la vida*” (vv. 1-4). El sufrimiento y la muerte por la amada es preferible a la vida sin ella: he ahí reformulada, en acertada síntesis, la más célebre de las paradojas de la lírica cancioneril. Como vemos, hay una cuidada articulación de las composiciones: la aparición de la

⁶⁸⁷ Hay una anomalía evidente en la métrica de esta composición: el estribillo (que ocupa los tres primeros versos, ya citados) no se reproduce ni siquiera parcialmente al final de las tres mudanzas; sí que figuran las rimas en –ar a modo de vuelta a las rimas, pero sin estribillo. Por eso propiamente no se trata de un villancico sino de una serie de coplas de Encina a partir de un villancico suyo.

muerte en la deshecha anterior, sobra decirlo, no constituía un punto final (sería ingenuo pensar así), sino una continuación de la serie de *oppósitos*. “Quiero más por vos tristura, / siendo vuestro sin mudança, / que plazer sin esperança / de enamorada ventura” precisa la mudanza (vv. 5-8) de esta canción 118. A continuación, la extensa deshecha en versos hexasílabos (119) sintetiza, en perfecta coherencia con su texto primario, la paradoja placer/dolor que viene trazándose: “*Más vale trocar / plazer por dolores / que estar sin amores*” (vv.1-3). El sufrimiento por la amada hace meritoria la vida del enamorado, en tanto que una vida sin amor carece de sentido, como significativamente leemos también más adelante: “Es vida perdida / bivar sin amar” (vv. 23-24). En este bello villancico encontramos una defensa de la predisposición al sufrimiento que debe caracterizar a todo amador y, en suma, una elaborada justificación de la doctrina amorosa de la lírica cortesana. La canción “Soy contento, vos servida” (118) y el villancico por deshecha “Más vale trocar” (119) fueron musicados ambos por Encina⁶⁸⁸. Conforman, por tanto, una pareja de textos con música de su autor, a diferencia de las demás canciones con deshechas (sean devotas o no), en las que sólo conservamos la música enciniana de la canción o la del villancico, pero no ambas. Por otro lado, en “Más vale trocar” aparece un acróstico: a partir de las primeras letras del estribillo y la inicial de cada mudanza podemos leer un nombre femenino, MADELENA, que no aparece en otras composiciones del *Cancionero* de nuestro autor.

La última canción de la sección de deshechas (“A vos me quexo de mí”, n. 120), desarrolla el motivo de la enajenación del amante. En realidad se relaciona con la canción anterior (118), en cuyo estribillo leíamos: “*que por vos quiero la muerte / más que no sin vos la vida*”. El paralelismo sintáctico se apoya, a su vez, en la paradoja muerte/vida. De modo semejante, en esta composición 120 encontramos calcos léxicos inequívocos pues leemos:

A vos me quexo de mí, / pues de mí sin vos no sé, / *que se fue con vos mi fe / sin me dar cuenta de sí*. // Ageno de libertad / me quexo de mi querer, / que soy vuestro sin saber / si⁶⁸⁹ de vuestra voluntad. / Dichoso, pues me vencí, / siendo la causa quien fue, / *que se fue con vos mi fe / sin me dar cuenta de sí*. (vv. 1-12)

⁶⁸⁸ Puede verse un análisis de las frases y secciones musicales de “Soy contento, vos servida” en Manuel M. Morais: *La obra musical de Juan del Encina*, p. 70.

⁶⁸⁹ A la vista del facsímil, corrijo la errata de Pérez Priego que edita “sin”.

El eco es claro: en la canción anterior la alternativa era “por vos” / “sin vos”, en tanto que ahora la paradoja consiste en otro par de contrarios: “con vos” / “sin mí”. Sospecho que Encina dialoga con una tradición precedente, la del célebre mote *Sin Dios y sin vos, y mí* que Jorge Manrique glosó con gran éxito. Ya he mostrado en otro lugar⁶⁹⁰ varios testimonios encinianos que muestran su particular reelaboración de este tópico y el atractivo que tuvo para el salmantino el ritmo ternario y conceptuoso de la célebre glosa manriqueña. En esta última composición Encina, además de retomar el tópico, muestra su habilidad en el manejo de recursos de agudeza, algo que ya conocemos por extenso; por ejemplo, la sugerente aliteración de los sonidos /k/ y /s/ en la mudanza: “me **qu**exo de mi **qu**erer, / **q**ue soy vuestro sin saber / si de vuestra voluntad”. También resulta muy representativa de la *sotileza* enciniana la elaboración de varios versos casi exclusivamente mediante monosílabos, lo que concede a la primera estrofa una fluidez especial: “A vos me quexo de mí, / pues de mí sin vos no sé, / *que se fue con vos mi fe / sin me dar cuenta de sí*” (vv. 2-3). El juego de referencias que provocan los pronombres personales esconde una interpretación diáfana: el motivo de la enajenación del amante en ausencia de la mujer amada (“de mí sin vos no sé”). El poeta se queja de sí mismo, como dice el primer verso, por el capricho de su enamoramiento, del que desconoce si es correspondido. Pero sólo el hecho de haber caído enamorado de esa mujer es un consuelo para su queja, como es preceptivo en la tradición cortés: “Dichoso, pues me vencí, / siendo la causa quien fue”.

El giro final de la canción, con ese consuelo de los últimos versos después de la queja inicial, es retomado en la deshecha correspondiente, el villancico “Por muy dichoso se tenga” (n. 121). Y una vez más, el modo de retomar un elemento de un texto anterior es la cita literal, como puede verse fácilmente por el estribillo: “*Por muy dichoso se tenga / quien por vos sufre pasión, / pues es harto galardón*” (vv. 1-3). El “dichoso” con que se cerraba la canción 120 es retomado en el estribillo del villancico de deshecha. La continuidad entre ambos textos queda subrayada también por la referencia pronominal del segundo verso, “por vos”, que hemos rastreado en composiciones anteriores.

Por otro lado, la deshecha n. 121 presenta una longitud similar a la anterior (“Más vale trocar”) pues ambas constan de seis mudanzas. Sin embargo, creo que la composición “Por muy dichoso se tenga” cobra especial relevancia precisamente por su

⁶⁹⁰ Véase en el capítulo dedicado a las coplas de amores 2.5 y 2.6.

ubicación final en el grupo de deshechas⁶⁹¹: es el cierre al grupo de canciones y villancicos de tema amoroso, después del ciclo de canciones y deshechas devotas. Como he dicho, hay una continuidad temática evidente con el texto primario, la canción “A vos me quexo de mí”. Pero se ha dado un cambio de tono muy claro, dado que esta última composición celebra ya desde el estribillo un amor que en algunos textos anteriores (en particular nn. 116 y 117) se nos describía con tópicos pesimistas y quejosos. En este sentido, la reflexión sobre el penar de amor, que se desarrolla a lo largo de la serie de seis textos comentados, se cierra con una mirada alegre y optimista ante el fenómeno de la pasión amorosa. Esta perspectiva ya aparecía, en menor medida, en la canción y la deshecha anteriores: “Soy contento, vos servida”, decía la canción n. 118; su deshecha, “Más vale trocar”, defiende la prioridad de una vida con amor —con la contrapartida del dolor— por encima de una existencia anodina. Si en las composiciones 118-119 se avistaba esta perspectiva optimista ante el amor, es en esta composición final donde se certifica esta particular filosofía amorosa. Los versos de “Por muy dichoso se tenga” resultan más expresivos y más elaborados en su razonamiento a favor del amor que los de los textos anteriores:

A vos se debe el ditado / de más hermosura y gala, / y a mí nadie se me iguala / en seros aficionado; / por ser tan bien empleado, / yo quiero sufrir pasión / *pues es harto galardón.*// Y pues sois tan linda y bella, / mi pasión he yo por buena, / que a todo el mundo dais pena / y a nadie remedio della; / no puedo tener querella / con tan dichosa pasión, / *pues es harto galardón.* (vv. 25-38)

El oxímoron final —“dichosa pasión”— resume el hilo de las argumentaciones a favor de la postura optimista y alegre ante el enamoramiento: es un oxímoron que protagoniza multitud de textos cancioneriles. Por otro lado, encontramos en estos versos alabanzas de la amada en unos expresivos términos (“sois tan linda y bella”) que no encontrábamos en los textos anteriores; por primera vez, los *oppósitos* y conceptos abstractos que pueblan los poemas precedentes (muerte/vida, placer/dolor, etc.) se encarnan en una figura femenina concreta cuya belleza física lleva al poeta a dar por buenos sus sufrimientos: “mi pasión he yo por buena” (v. 33). Siguiendo la pauta de las rimas del estribillo, la composición final, cargada de pedagogía amorosa, muestra que la

⁶⁹¹ Las siguientes coplas a villancicos ajenos no pueden considerarse deshechas sino estrictamente lo que dicen sus rúbricas (y Encina no suele equivocarse al rubricar): *Coplas por Juan del Enzina a este ageno villancico* (n. 122). Véase el epígrafe siguiente.

“passión” (término negativo) se convierte en premio, “galardón”, un emparejamiento igualmente extendido en la poesía cuatrocentista.

Conviene no olvidar que esta “nueva” visión del amor, satisfecha y casi radiante, contrasta con el poema inicial de esta serie de seis canciones y villancicos. No hay más que comparar los respectivos primeros versos: la canción 116, que abre este pequeño ciclo, se inicia con un expresivo “Es tan triste mi ventura”, mientras que el villancico que cierra el grupo de textos, como vemos, dice todo lo contrario, “Por muy dichoso se tenga”. Parece claro que la esquemática evolución que se advierte en estas seis composiciones tiene que ver con la voluntad expresa de Encina y con su diseño organizativo: si ordenó así este conjunto de canciones con sus deshechas muy probablemente se debe a que quería subrayar esta visión más optimista y celebrativa de la pasión amorosa. Retengamos este dato para cuando nos corresponda sacar conclusiones más abarcadoras sobre la estructura y la organización de la sección de romances y canciones con sus deshechas.

2.4. Coplas a villancicos ajenos (nn. 122-124)

Esta sección se cierra con tres textos difíciles de clasificar, pero que no constituyen deshechas. En los tres una misma rúbrica de Encina nos facilita su identidad formal: *Coplas por Juan del Enzina a este ageno villancico*. La rúbrica resulta confusa porque las aludidas coplas son, en realidad villancicos, con la peculiaridad de que glosan estribillos ajenos a la mano del poeta salmantino⁶⁹². Si el estribillo también fuera de su autoría probablemente Encina habría titulado con el marbete de “villancico”, pues no otro es el molde formal elegido.

Una cuestión que surge de inmediato es la oportunidad de la inclusión aquí, en este lugar de 96JE, de estos tres textos: al no tratarse de deshechas parece tener poco sentido insertarlos al final de la sección que venimos estudiando⁶⁹³. Sin embargo no razonó así el propio Encina. En primer lugar, los textos comparten temas y tópicos con los precedentes, aunque los calcos léxicos y las relaciones intertextuales no aparecen con la

⁶⁹² Encina suele ser extremadamente preciso en sus rúbricas, en particular en todo lo relativo a la autoría de sus composiciones según un principio que se verifica en su modo de rubricar los textos: *unicuique suum*.

⁶⁹³ Conviene precisar que las tres composiciones basadas en estribillos ajenos figuran sin solución de continuidad después de “Por muy dichoso se tenga”. “O castillo de Montages”, el último de los tres textos, cierra la sección de *Romances y canciones con sus deshechas* como prueba claramente la rúbrica, centrada y encabezando el siguiente folio, de la nueva sección, *Villancicos hechos por Juan del enzina*. La tipografía apoya también su inserción dentro de la sección de deshechas.

frecuencia de los seis textos anteriores. Pero sospecho que la decisión de insertar aquí estas tres composiciones tiene que ver precisamente con su condición de textos ajenos con glosa enciniana. En cierto sentido sí participan del concepto de deshecha puesto que no falta el elemento fundamental de toda deshecha: el emparejamiento entre un texto primario, que no aparece por ser ajeno (pero del que queda un rastro, el estribillo), con su villancico correspondiente, que sí podemos leer en la glosa-villancico de Encina. En realidad este es el esquema funcional de la glosa en la poética cancioneril. Y, desde luego, hay relación temática evidente entre el texto primario y su deshecha, por mucho que el texto primario quede reducido a su mínima expresión. Por lo demás, en el rastreo de la posible autoría de los estribillos de estas tres composiciones (nn. 122-124) no he encontrado resultado alguno⁶⁹⁴.

La composición “Razón, que fuerça no quiere” (n. 122) desarrolla una serie de tópicos de la lírica cortesana en torno a una ferviente declaración de amor y a la fidelidad prometida por el amante, como dice el estribillo⁶⁹⁵: “*Razón, que fuerça no quiere, / me forçó / a ser vuestro como so*” (vv. 1-3). El enamorado rinde pleitesía amorosa a su dama y, como es frecuente en nuestro autor y en la poética cancioneril, su declaración amorosa vuelve reflexivamente sobre el yo del enamorado:

Otros temen un temor, / yo temo cien mil temores; / otros tienen un dolor, / yo mil penas y dolores; / amor de vuestros amores / *me forçó / a ser vuestro como so*.

En sólo pensar en vos / no me acuerdo ya de mí, / tan hermosa os hizo Dios / quan penado vos a mí: / la belleza que en vos vi / *me forçó / a ser vuestro como so*. (vv. 25-38)

La dialéctica vos/mí, manejada con habilidad en los textos anteriores, aparece otra vez en esta composición, unida al experto manejo de paralelismos y estructuras bimembres. Y aunque el contexto sea distinto al comentado más arriba, volvemos a toparnos con un trío que resulta muy caro a Encina, como estamos viendo: Dios, vos, mí. Por lo demás, el poema resulta tópico en sus temas y motivos, aunque presenta un recurso que ya empleó Encina en “Más vale trocar”: el acróstico. La letra inicial de las

⁶⁹⁴ Sabemos que la composición n. 124 (“¡O castillo de Montanges”) fue glosada a lo divino por Ambrosio de Montesino (Romeu Figueras: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, 3-B, n. 356, p. 440.) y que aparece en algunos pliegos sueltos, además del Cancionero de Rennert (LB1). La estudio con detalle en el capítulo que dedico a la poesía religiosa de Encina. Lo cierto es que el estribillo de esta última composición, a diferencia de los otros dos, constituye una cancioncilla tradicional, como veremos más adelante.

⁶⁹⁵ El estribillo, a pesar de ser ajeno, no proviene del venero de la lírica popular, como muestra su lenguaje típicamente cortesano.

seis mudanzas que integran la composición se corresponde —en sentido inverso, comenzando por el final— con las seis letras del nombre de una dama, LEONOR. Como ya quedó dicho para las coplas de amores, probablemente la extensión del poema se subordinó a la necesidad de desarrollar en todas las mudanzas el recurso del *locus a nomine*⁶⁹⁶. Conservamos la música que Encina puso a este villancico en MP4. Quizá por este motivo se trata de una de las composiciones encinianas más difundida en pliegos sueltos durante el siglo XVI, habitualmente con la función de remate de pliegos de romances⁶⁹⁷.

Ya Jones llamó la atención sobre este texto enciniano pues encontró una posible fuente para él en LB1, el *Cancionero de Rennert*: la composición “No quiero mayor vitoria”, en cuya mudanza final leemos varios versos de esta composición 122 de Encina⁶⁹⁸: “Pues vuestro mereçimiento / me ofreçio / a ser vuestro como soy / rrazon que fuerça no quiere / pues no la quebranto yo”. El comienzo de este texto de LB1 vuelve a resultar enormemente enciniano, como el mismo Jones reconoce: “No quiero mayor vitoria / que perder por vos la vida / quedando en vuestra memoria / memoria que soys servida. / Mi muerte sera bivar / siendo vos la causadora” (vv. 1-6). Y suena enciniano porque el lector del *Cancionero* de Encina ha leído versos similares en la

⁶⁹⁶ Por cierto, Encina desarrolla en acrósticos el nombre de LEONOR en otras dos composiciones, ya comentadas: una de las coplas de amores (“La cosa más desseada”, n. 68) y el villancico dialogado “Decidme, pues sospirastes” (n. 130). Quizá en origen formaban un conjunto de textos dirigidos a una mujer concreta de la corte, como aquella Madelena, que cité más arriba. Ya comenté (véase 2.4 del capítulo III) algunos rasgos estilísticos comunes a los textos dedicados a Leonor. Podría añadirse algún otro relativo a este villancico; por ejemplo la alusión a Dios en el contexto del amor entre ella y él (v. 34-35) tienen su paralelismo en un verso de la composición n. 68, un ejemplo de *religio amoris* en Encina: “yo soy siervo y vos mi Dios” (n. 68, v. 50). El uso de la segunda persona de plural del presente de subjuntivo es común a los tres textos, si bien puede considerarse tópico de las composiciones de requiebro.

⁶⁹⁷ Véanse las entradas 176, 669, 711, 1040 y 1041 del *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, edición de A. Rodríguez Moñino, corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid: Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1997. Y también el completo trabajo de Infantes sobre la difusión en pliegos de la poesía enciniana: “Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 83-99. Tan sólo el pliego suelto n. 176 (BNM R-3665) incluye esta composición dentro de un grupo de textos exclusivamente encinianos; en los demás casos aparece siempre como remate de pliegos de romances, aunque suele conservarse la paternidad de Encina (711, 1041).

⁶⁹⁸ R. O. Jones (“Encina y el *Cancionero del British Museum*”, pp. 8-9) considera una misma composición lo que Dutton en su edición separa en dos testimonios distintos: LB1-58 (ID0750) y LB1-59 (ID0751). La métrica y el sentido de ambos textos sugiere más bien que se trata de composiciones diferentes. Para los textos de LB1 sigo aquí la transcripción de Jones. Amplió lo que sigue en mi trabajo “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1”, Ponencia leída en el XVII Colloquium (29-30 junio de 2006), Londres: Department of Hispanic Studies, Medieval Hispanic Research Seminar, en prensa. Por cierto que el verso inicial citado a continuación, “Pues vuestro mereçimiento”, aparece en una célebre canción atribuida a Jorge Manrique, “Justa fue mi perdición”.

primera mudanza de la composición inmediatamente anterior, “Por muy dichoso se tenga” (n. 121): “Siendo vos la causadora / de la muerte que yo muero, / ¿qué mayor vitoria quiero / que morir por tal señora?” (n. 121, vv. 4-7). Lo extraño es que Jones sostenga la prioridad del texto de LB1, atribuido a Montemayor, sobre el de Encina que sería el influido: “Por mi parte lo creo muy evidente que las poesías incomparablemente más bellas de Encina nacieron de la canción menos elegante de Montemayor; pero reconozco que eso posiblemente se deba al prejuicio de un darwiniano”⁶⁹⁹. Parece más lógico que el autor del texto de LB1 (Montemayor o quien fuera) refundió los versos encinianos en su composición, a la vista de lo que leyó en dos composiciones distintas —pero contiguas— del *Cancionero* de Encina⁷⁰⁰. Sería extraño que Encina fuera el influido y casualmente hubiera ordenado sus dos composiciones citadas precisamente una detrás de otra: el enigma se simplifica si suponemos sencillamente que el autor de los versos de LB1 tuvo el *Cancionero* de Encina a la vista y se inspiró a partir de dos composiciones seguidas que ocupan además la misma página del impreso salmantino (fol. xc v.). Pero además el autor de los versos aludidos de LB1 se inspiró claramente en otra composición del *Cancionero* de Encina, que Jones no señaló. En efecto, la composición de LB1 trae antes de los versos transcritos un breve diálogo literario entre dos interlocutores (él y ella) claramente tomado de Encina: “[Ella:] Pues veamos señor / por quien sospirays / o quien es la que mas amays. / [El] Señora bien lo sabeys / y vos no me rremediays. / Pues vuestro merecimiento (...)”⁷⁰¹. Sería excesivo, después de este tercer punto de contacto con Encina seguir sosteniendo que fue él quien, inspirado en los toscos versos de LB1⁷⁰², realizó tres composiciones distintas, todas ellas encomiables por su elaboración literaria y su mayor extensión. Más bien hay que pensar que el poeta de LB1 fue un mal imitador de Encina. La cuestión no es intrascendente porque si concedemos la prioridad a Encina, como creo que queda demostrado, nos

⁶⁹⁹ “Encina y el *Cancionero del British Museum*”, p. 9.

⁷⁰⁰ Manuel Moreno, estudioso y editor de LB1, me confirma en la validez de esta hipótesis. Agradezco a Manuel Moreno su generosa disponibilidad y sus múltiples comentarios, así como el acceso que me brindó a su magistral edición crítica (aún inédita) de LB1. Abundo sobre algunos rasgos que demuestran la influencia de la poesía y la práctica compilatoria de Encina en LB1 en mi trabajo “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1”. Véase también, en este capítulo, 4.6.

⁷⁰¹ Se trata de un eco claro de un villancico dialogado de Encina (ID3835 96JE-128): “—Remediad, señora mía, / pues podéis. / —Señor, no me lo mandéis” (vv. 1-3). Encina vuelve sobre este motivo dos composiciones más adelante en su *Cancionero*: “—Dezidme, pues sospirastes, / cavallero, que gozáis, / ¿quién es la que más queréis?” (ID3830 96JE-130), donde es ella la que pregunta al enamorado, como en LB1.

⁷⁰² Desde luego los versos del texto de LB1 resultan toscos, como tantas veces sucede con ese manuscrito: falta la rima y algunos versos no hacen sentido. Parece más bien un centón mal elaborado a partir de ecos de Encina (véase Dutton ID 0751 LB1-59).

volvemos a topar con un *Cancionero* manuscrito (LB1), cronológicamente posterior a Encina, que subraya la huella de la poesía del salmantino entre algunos poetas de su tiempo. El tal Montemayor —si en verdad es el autor de la tosca refundición de “*Razón, que fuerça no quiere*”— sería uno de ellos.

La composición n. 123 también va precedida de la rúbrica mencionada más arriba: *Coplas por Juan del enzina a este ageno villancico*; el estribillo no parece de origen popular: “*Dos terribles pensamientos / tienen discorde mi fe. / ¡No sé cuál me tomaré!*”⁷⁰³. Las cuatro mudanzas desarrollan la alternativa que consume el alma del enamorado, una alternativa que se sirve de los paralelismos como cauce expresivo idóneo: “El uno muy esforçado, / el otro muy temeroso, / el uno me da cuidado, / el otro me da reposo; / yo, triste, no sé ni oso / determinar con mi fe / de los dos cuál tomaré” (vv. 4-10). Obviamente la alternativa hace referencia a la oposición muerte/vida: “el uno dice que biva” dice el primer verso de la segunda mudanza, frente a “el otro dice que muera”, verso que inicia la tercera mudanza. Toda la composición resulta admirablemente bien trabada en los paralelismos y estructuras bimembres que recorren las mudanzas. Así, mientras que la primera y cuarta se distribuyen sintácticamente enfrentando ambos términos (“el uno... el otro”), cada una de las dos estrofas centrales se dedican a uno de los “pensamientos”, esto es, a uno de los dos términos de la oposición:

El uno dize que biva / porque no muera ventura, / pues libertad se cativa, / mas después
bive segura; / y si yo tengo tristura / porque la causa mi fe, / después gloria cobraré. //

El otro dize que muera / porque no biva penado, / pues la vida verdadera / es morir bien
empleado; / assí que, todo turbado / con esto, triste, no sé / destos dos cuál tomaré. (vv.
11-24)

De este modo, la estructura es perfectamente simétrica y reproduce con gran plasticidad formal el tema mismo del villancico, la dificultad para decidirse por una de las opciones⁷⁰⁴; percibimos ese íntimo desconcierto en el estribillo: “*No sé cuál me tomaré*”. Precisamente resulta poco ortodoxo el uso del estribillo en este villancico: de

⁷⁰³ Corrijo la errata de Pérez Priego, que lee “tornaré” en vez de “tomaré”, como puede verse claramente en el impreso.

⁷⁰⁴ Una vez más, Encina recurre al paralelismo entre forma y contenido, esto es, entre los recursos de agudeza manejados y el significado mismo del texto. Es un rasgo característico de la inspiración artística enciniana: en esa misma órbita se sitúan procedimientos como los acrósticos, algunas rúbricas o —desde la perspectiva musical— las voluntarias similitudes entre partitura musical y texto poético.

los tres versos de que se compone únicamente se cita el último de ellos en el verso final de toda la composición, al final de la cuarta mudanza (v. 31). En el resto de las mudanzas no se cita ni siquiera ese verso completo: únicamente aparece el verbo “tomaré” al término de la primera y tercera mudanzas, y ni siquiera se sigue en esas dos ocasiones un mismo tenor literal: “de los dos cuál tomaré” (primera mudanza, v. 10) y “destos dos cuál tomaré” (tercera mudanza, v. 24); el verso de cierre de la segunda mudanza, como hemos visto, innova completamente, aunque mantiene el tiempo verbal de futuro: “después gloria cobraré” (v. 17). Formalmente este texto se sitúa en la frontera entre los géneros del villancico y las coplas: el hecho de no reproducir el estribillo lo acerca a la práctica de las coplas, en cuyo manejo se muestra siempre experto nuestro poeta, pero la esquemática cita del estribillo y el verso final de la composición parecen más propios del villancico.

En cualquier caso, la distribución alterna de los versos, acorde con la clásica dialéctica cancioneril, resulta de gran eficacia compositiva, algo a lo que Encina nos tiene ya acostumbrados. Ideológicamente se debaten aquí dos posturas en sendas estrofas razonadoras y conceptuosas: por un lado, vivir con el sufrimiento amoroso lleva consigo una recompensa futura (“después gloria cobraré”); por otro, y frente a ese modo de razonar, el poeta argumenta que la muerte constituye una solución “pues la vida verdadera / es morir bien empleado” (vv. 20-21). Es interesante la inserción en este punto —no deja de ser una composición amatoria— de un elemento de la teología del más allá, según la cual el sufrimiento en esta vida conlleva un premio en la otra. Un concepto de la escatología cristiana sirve a nuestro poeta para organizar la disyuntiva. En este sentido, algunos términos tomados del lenguaje religioso contribuyen a la contaminación de religión y amor, una ejemplo más de *religio amoris* en el poeta salmantino (“vida verdadera”, “mi fe”, “gloria”, “morir bien empleado”, etc.)⁷⁰⁵.

Por otro lado, el *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* de Infantes y Askins documenta este villancico de Encina en siete pliegos de romances (las entradas 348, 1023, 1028, 1029, 1030, 1032, 1068). También el texto anterior contaba con una abundante tradición editorial como remate a pliegos de romances; esto nos habla de la notoria difusión que tuvieron algunas composiciones de Encina a lo largo del siglo XVI (en ocasiones se trata de pliegos de los años sesenta y setenta) en la península ibérica: Burgos, Granada y Sevilla son algunos de los lugares donde se

⁷⁰⁵ Véase el contexto de este frecuente recurso a lo religioso en composiciones *de amore* en el sólido trabajo de F. Crosas “La *religio amoris* en la literatura medieval”.

imprimieron. De hecho, creo que debió de crearse una cierta tradición de recurrir a algunos textos de Encina para completar los pliegos de romances en aquellos casos — tan frecuentes— en los que la extensión del romance no abarcaba la del pliego. En concreto, estos tres textos que Encina titula *Coplas a este ageno villancico* se difundieron con éxito según este procedimiento editorial⁷⁰⁶. Quizá contribuyó a este fenómeno la música que probablemente el propio Encina compuso para “Dos terribles pensamientos”, según revela la tabla inicial del *Cancionero Musical de Palacio*⁷⁰⁷. También musicó el anterior como ya dijimos; por su parte, el texto siguiente, “¡O castillo de Montanges” también llevaba acompañamiento musical, aunque probablemente en ese caso no debe atribuirse a Encina⁷⁰⁸.

Hay otro interesante testimonio, esta vez manuscrito, de la difusión de “Dos terribles pensamientos”. Se trata de su inclusión, con numerosas variantes, al final de LB1, el *Cancionero del British Museum* o *Cancionero de Rennert*, que se compiló con seguridad después del *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511)⁷⁰⁹. En concreto, la rúbrica que precede a la copia del villancico (n. 460: *Villançico Del actor deste libro*) llevó a Jones a sugerir que el propio Encina pudo ser el compilador de LB1, hipótesis que cuenta con una serie de pruebas a favor y en contra que examiné en otro lugar⁷¹⁰. En cualquier caso parece claro que “Dos terribles pensamientos”, con su calculada tensión entre muerte y vida y su preciso diseño compositivo, gustó a los lectores de la poesía cancioneril del primer tercio del siglo XVI⁷¹¹. La difusión en

⁷⁰⁶ Véase V. Infantes, “Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina”.

⁷⁰⁷ J. Romeu, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, n. 465, p. 500.

⁷⁰⁸ Véanse sobre esto los cuadros y esquemas de Morais en *La obra musical de Juan del Encina*, pp. 117-130; sobre “¡O castillo de Montanges”, véase p. 122.

⁷⁰⁹ Pueden verse estos datos en los atinados trabajos que Manuel Moreno ha dedicado al estudio de LB1. En particular, “Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14CG”, en J. M. Lucía Megías (ed.): *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, II, pp. 1069-1083, “Una nueva edición de LB1” en M. Freixas, S. Iriso y L. Fernández (eds.): *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, pp. 1327-1339 y “Transmisión y estructura en LB1: *Pliegos sueltos y unica*”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, Padova: Toxosoutos / Università di Padova, 2001, II, pp. 287-301. Debo a Manuel Moreno interesantísimos materiales relacionados con LB1.

⁷¹⁰ Véase mi trabajo “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1”, en prensa. En mi opinión, el peculiar modo de ordenar los textos de LB1, por ejemplo los numerosos romances, sugiere la actividad de un compilador extraordinariamente original e innovador. Encina encaja con ese perfil, si bien no pudo ser él personalmente el que ordenó las composiciones: las numerosas variantes respecto de los propios textos que él mismo había editado en su *Cancionero* del 96 lo muestran a las claras.

⁷¹¹ Para la difusión de poemas encinianos en cancioneros del XVI véase el trabajo de José J. Labrador y Ralph A. DiFranco “Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI” en Jesús Luis Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez (eds.): *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*, Córdoba: Baena, 2001, pp. 213-258; en particular el

ámbito popular de la composición contribuyó a su pervivencia en los pliegos. Por cierto, encuentro en LB1 otro posible eco de “Dos terribles pensamientos” en una esparza de Montemayor⁷¹²: “Dos cosas hallo que son / estas de gran sentimiento: / ser secreto mi tormento / y pública el afición / que me causa el sentimiento” (vv. 5-9). En mi opinión LB1 constituye una interesante recopilación de textos que, como estamos viendo, establecen una serie puntos en común (temas, tópicos, motivos, técnicas compositivas y organizativas) con el *Cancionero* de Encina.

Por otro lado, aunque “Dos terribles pensamientos” es una composición eminentemente cortesana sospecho que el esquema retórico de la bimembración pudo tener algún punto de contacto con el mundo popular. Margit Frenk ejemplificó precisamente la conexión entre el conceptismo amoroso cortesano y la recitación folclórica con dos textos en los que aparece este mismo esquema distributivo en forma de alternativa⁷¹³; el primero, una cuarteta de Garci Sánchez de Badajoz que aparece en 14CG: “En dos prisiones está / que me atormentan aquí / la una me tiene a mí, / y la otra tengo yo”⁷¹⁴. El segundo, una redondilla del Vizconde de Altamira que aparece en el *Cancionero general* de 1511: “Con dos cuidados guerreo / que me dan pena y suspiro: / el uno quando no os veo, / el otro quando vos miro”⁷¹⁵. José Manuel Pedrosa ha documentado muchos otros ejemplos de este recurso retórico tomados de la tradición folclórica moderna⁷¹⁶; pero no cabe duda —lo prueban los pliegos— de que el texto de Encina alcanzó un cierto éxito en ámbitos popularizantes ya en el siglo XVI. Por otra parte, existió una música para este texto, como sabemos, lo que debió de garantizar la pervivencia, tanto de la tonadilla como del texto, en ámbitos populares.

El estribillo elegido por Encina para la tercera de sus coplas a villancicos ajenos sí tiene raigambre tradicional, como ya observó Menéndez Pidal en su *Romancero*

epígrafe dedicado a Encina en pp. 217-219. No citan, sin embargo, estos tres textos porque limitan su estudio a la pervivencia de Encina en cancioneros colectivos del XVI sin prestar atención a los pliegos sueltos.

⁷¹² ID0748, LB1-56. Acentúo y puntúo los textos, que tomo de Dutton.

⁷¹³ “«Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, en Giuseppe Bellini (ed.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982, I, pp. 101-123.; la referencia que nos ocupa en pp. 119-120. Véase el estudio que hace José Manuel Pedrosa de estos textos y de muchos otros extraídos del ámbito popular: “*Los dos besos*: una canción apócrifa de Don Luis Montoto y Rautenstrauch en la tradición oral”, en *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1995, pp. 162-174, en particular, p. 172. Agradezco a José Manuel Pedrosa esta útil referencia y su paciente y generosa ayuda.

⁷¹⁴ Tomo el texto de la ejemplar edición del *Cancionero general* de González Cuenca, n. 55 (IV, p. 126). Este primer texto, de Garci Sánchez de Badajoz, aparece entre las adiciones de 1514 a 11CG. Por cierto, el motivo de la prisión de amor vuelve a aparecer enseguida en las deshechas encinianas (y con un nuevo punto de contacto con Garci Sánchez) en “¡O castillo de Montanges”. Lo mencionaré enseguida.

⁷¹⁵ González Cuenca, n. 355 (II, p. 460).

⁷¹⁶ J. M. Pedrosa: “*Los dos besos*”, pp. 173-174.

*Hispánico*⁷¹⁷: “¡O castillo de Montanges, / por mi mal te conocí! / ¡Cuitada de la mi madre, / que no tiene más de a mí!”. Obviamente Encina no se interesa por el motivo histórico aludido en este cantar: como resultaba esperable, aprovecha el motivo de la toma del castillo para construir una alegoría amorosa, frecuente desde Jorge Manrique y antes, la del castillo de amor:

Conocéte, desdichado, / por mi desastrada suerte, / no porque tema la muerte / ni de mí
tenga cuidado; / mas me siento lastimado / en verme dentro de ti, / por la triste de mi
madre, / que no tiene más de a mí. (vv. 5-12)

La segunda persona empleada alude directamente al castillo en el cual el amante se haya recluso. En el resto de las mudanzas se pierde esta alusión explícita al castillo que constituía precisamente el nexo de unión entre la glosa cortesana de Encina y el estribillo de sabor popular⁷¹⁸. La composición se desplaza hacia la reflexión cortesana sobre el propio dolor y el tópico amatorio de la muerte de amor que recorre las tres composiciones comentadas. De hecho, si tuviéramos que señalar un hilo conductor temático para los tres villancicos-glosas de esta parte final de la sección de las deshechas nos fijaríamos, sin duda, en la reflexión egotista en torno a la muerte de amor: una reflexión quizá más tenue en “Razón, que fuerça no quiere”, pero muy explícita tanto en la sugerente alternativa que ofrece “Dos terribles pensamientos” como en “¡O castillo de Montanges”.

De hecho, el tema de la muerte de amor aparece en esta última composición de un modo explícito, sí, pero con un punto de misterio que nos hace dudar de la correcta interpretación de los versos siguientes en el contexto de este poema:

⁷¹⁷ “Probablemente se refiere a sucesos de 1430. El 21 de diciembre de 1429 el castillo de Montánchez, que estaba por el infante de Aragón Enrique, se entregó al rey Juan II”. *Romancero hispánico. Teoría e historia*, Madrid: Espasa-Calpe, 1953, I, p. 371, donde, además de la noticia de su origen histórico, transcribe la notación musical —anónima— de “¡O castillo de Montanges” del *Cancionero Musical de Palacio* (MP4).

⁷¹⁸ Margit Frenk incorpora este estribillo a su indispensable *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003. En concreto, se trata del n. 885; el estribillo, además de versiones a lo divino e imitaciones varias, pervive en el folclore actual, como documenta Frenk: “Castillo de Montachez, / fortalecido, / donde metieron preso / a don Rodrigo”; por su parte, yo mismo le he escuchado a José Manuel Pedrosa versiones cantadas de “Castillito de Montages” recogidas por él mismo en sus incansables recorridos por tierras peninsulares.

No muere quien, desque muerto, / dexa la fe por memoria, / que en la muerte está la gloria
/ y el bivar es desconcierto; / pues amé tan descubierto / muera, si lo merecí. / ¡*Cuitada de
la mi madre, / que no tiene más de a mí!* (vv. 21-28)

Parece que la decidida aceptación de la muerte que se da en esta composición tiene una causa concreta relacionada con la ruptura de uno de los preceptos fundamentales de la cortesía, el amor en secreto (“pues amé tan descubierto”). De hecho, la estrofa final presenta una formulación didáctica a modo de moraleja o generalización sobre la importancia de mantener el secreto en la relación amorosa: “Assí que quien pena y arde / en amores, si es discreto, / procure tanto secreto / que de sí mesmo se guarde; / porque temprano que tarde / nunca amor secreto vi” (vv. 29-34). Con todo, no acaba de verse la hilazón entre esta muerte de amor por violar el precepto de la discreción y el estribillo popular del villancico; probablemente Encina únicamente buscaba en él una excusa para desarrollar al modo culto el tópico del castillo de amor.

Cabe una explicación para dar cuenta de la extrañeza que suscita la composición de este villancico: como recuerda Beltrán, existe otra versión de él en el *Cancionero Musical de Palacio*⁷¹⁹; en ella aparecen dos estrofas más antes de la primera de 96JE. Probablemente, tal y como sugirió el propio Beltrán, el poeta mutiló su propia composición para compaginar adecuadamente el cancionero en las prensas salmantinas. En efecto, el final de “¡O castillo de Montanges” coincide con el de página y folio, como va dicho; esta extrañeza compositiva que provoca el texto del villancico en la versión de las cuatro mudanzas fue el precio que tuvo que pagar el poeta para encajar el villancico en este lugar concreto (fol. xc v.) del *Cancionero*. Pero además otro aspecto resulta definitivo para mostrar la veracidad de esta hipótesis: las iniciales de las mudanzas conforman un acróstico (CINA) del que evidentemente se han perdido las dos letras iniciales, las de las mudanzas que sí figuran en MP4 (EN) para conformar el apellido de nuestro poeta⁷²⁰. Copio a continuación las dos estrofas que faltan en 96JE⁷²¹:

⁷¹⁹ V. Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero de Juan del Encina* y los cancioneros de autor”, pp. 32-33.

⁷²⁰ Con todo, no parece que la versión de MP4 sea la que realmente salió de la mano de su autor, puesto que el acróstico del cancionero musical, a partir de las iniciales de las mudanzas, da ENCNA, donde falta la estrofa con la Y inicial que sí encontramos en 96JE. Desde luego, no es posible que el poeta salmantino “fallara” en el diseño de su acróstico: mientras que en el texto de 96JE hemos de ver la voluntad clara de Encina de recortar el villancico, en este error de MP4 sí que parece darse algún tipo de incidencia en la transmisión del texto por parte del recopilador.

⁷²¹ Las tomo de J. Romeu: *La Música en la Corte*, 3-B, n. 356, p. 439.

Ella siente mi pasión, / yo la suya más que mía, / que la menos alegría / me da más consolaçión. / No me pena la prisión, / mas la fe que descubrí. / ¡*Cuitada de la mi madre, / que no tiene más de a mí!* // No me pena mi tormento, / de placeres soy esquivo, / soy contento ser cabtivo / por tan gran merescimiento. / ¡Ay castillo, que no siento / otro mal de verme en ty, / syno por sola mi madre, / *que no tiene más de mí!*

Como se ve, las referencias a la prisión del castillo que aparecen en las dos estrofas mutiladas contextualizan adecuadamente el poema, algo que no sucede con la solitaria referencia de la versión del *Cancionero* del 96. Quizá pueda verse en este manejo del tópico del castillo como prisión de amor un eco literario de la celebradísima *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, tan próxima en lugar y tiempo al *Cancionero* de Encina⁷²². Por otro lado, el grito de lamento (“¡Ay castillo”) de la versión del *Cancionero Musical de Palacio* encaja oportunamente en su diseño estilístico con el estribillo popular, que completa la exclamación.

“¡O castillo de Montanges” constituye un sugerente final para la sección de las deshechas; la reflexión sobre la muerte de amor cuadra con los temas y tópicos de composiciones anteriores. En concreto, creo ver un cierto parentesco con el romance “Mi libertad en sossiego” (n. 108); en aquella ocasión también desarrolló Encina con gran viveza la alegoría del castillo o prisión del enamorado: el corazón y la voluntad del amante constituían la fortaleza que ha sido tomada por el vehemente ataque de la pasión y los amores: “Quando quise defenderme, / ya estava todo tomado; / huve de darme a presión / de grado, siendo forçado” (108, vv. 19-22). En esta última composición de la sección de deshechas el amante también se sitúa dentro del castillo (“me siento lastimado / en verme dentro de ti”, vv. 9-10), prisión amorosa en la que ha caído por no guardar el secreto de sus amores.

En cuanto a la pervivencia de este texto en el siglo XVI, una vez más fue empleado como remate a pliegos de romances⁷²³. En el pliego n. 712 (Jerez 1573) encontramos la prueba de que el estribillo de “¡O castillo de Montanges” se cantó muchos años después de su composición; lo dice el título del pliego: *Aquí se contienen diversos romances y tonadas muy lindas y propias para cantar*. Por otro lado, los otros cuatro testimonios de este villancico (nn. 892-895) siguen el texto del *Cancionero* de Encina, que quedó así

⁷²² La primera edición conocida de *Cárcel de amor* es la sevillana de 1492. Su difusión fue enorme y rapidísima (Valencia y Zaragoza, 1493; Burgos, 1496, con la continuación de Nicolás Núñez; Toledo, 1500, etc.). Véase la edición de Carmen Parrilla, Barcelona: Crítica, 1995, pp. LXXIII-LXXXI.

⁷²³ Números 712 y 892-895 del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*.

canonizado durante el XVI por mucho que, como va dicho, no se tratara de la redacción original: la impresión del texto en su *opus maius* de 1496 se impuso como fuente autorizada de la que se extrajeron textos para los pliegos⁷²⁴. Es una tendencia que se observa una y otra vez con los textos poéticos de Encina que se difunden en pliegos durante el XVI.

Un último aspecto de la trayectoria de “¡O castillo de Montanges” es la presencia de una glosa de Garci Sánchez de Badajoz en LB1, el *Cancionero del British Museum*. La cuestión tiene gran interés: no puede ser casual que los dos grandes poetas músicos de su tiempo se fijaran en un mismo estribillo para hacer su glosa. De hecho, el texto de Garci Sánchez presenta idéntica extensión que la glosa de Encina y una configuración métrica similar: en ambos casos se trata de cuatro mudanzas de seis versos cada una (los cuatro versos de la mudanza, el verso de enlace y el de vuelta) más los dos del estribillo. Sin embargo el estribillo de la versión de Garci Sánchez difiere del de Encina⁷²⁵:

O Castillo de Montanches / por mi mal te conocí / mesquina de la mi madre / que no tiene más de a mí. // Puso Dios tal hermosura / castillo en ti que en mirarte / fue ponerme en aventura / de morir o de ganarte / para sienpre desearte / me conviene pues te vi / “mesquina de la mi madre / que no tiene más de a mí”. (vv. 1-12)

En la glosa de Garci Sánchez, la exclamación de lamento por la madre recurre al término “mesquina” frente al más suave “cuitada” del estribillo enciniano. Por otro lado, la postura del enamorado ante el tópico del castillo es distinta a la del amante enciniano: si en éste el castillo es la prisión en la que él mismo ha quedado encerrado por su culpa, en la versión de Garci Sánchez el castillo es la fortaleza inexpugnable de la mujer *sans merci* y él es el amante atrevido que cerca el castillo y trata de conquistarla; el lenguaje bélico pervive en el texto de Garci Sánchez y la alegoría que funde los universos de lo bélico y lo amoroso es aún más expresiva que en el caso de Encina: “Castillo de mis tormentos / do tiran crueles tiros / çercado de pensamientos / combatido de sospiros / por ganaros y serviros / mi tiempo y vida perdí / “*mesquina de la mi madre / que no tiene más*

⁷²⁴ Es un claro ejemplo de cómo el libro impreso incunable adquiere un prestigio tal que constituye el punto de partida textual para la pervivencia del villancico y de sus diferentes variantes, musicadas o no, en ámbitos populares. En este caso, el recorrido lleva de lo culto a lo popular y no viceversa.

⁷²⁵ Tomo el texto de la edición de Dutton (ID0710 E 0709, LB1-23). Únicamente puntúo y acentúo donde procede. Véanse algunas otras precisiones en mi trabajo “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE)”, en prensa.

de a mí” (vv. 12-18)⁷²⁶. No es la primera vez que encontramos puntos de contacto entre Encina y Garci Sánchez, dos de los grandes poetas y músicos de su tiempo. Tampoco es la primera vez que señalamos las semejanzas entre el *Cancionero* de Encina (1496) y LB1 (ca. 1511), la fuente principal que nos ha conservado muchos de los textos de ese enigmático poeta nacido en Écija que es Garci Sánchez⁷²⁷. Para mi propósito actual, basta señalar que la cuestión cronológica otorga la prioridad a la versión de Encina⁷²⁸; Garci Sánchez haría su propia glosa al leer la del poeta salmantino quien, una vez más, se nos aparece como un punto de referencia para los grandes poetas de cancionero de las primeras décadas del siglo XVI.

3. UNA ACUSADA PRÁCTICA ENCINIANA: LA ARTICULACIÓN DE SERIES DE TEXTOS

Hasta aquí he trazado un recorrido quizá apresurado por las composiciones de Encina que integran la sección de las deshechas. Conviene ahora, sin perder de vista la singularidad de cada texto, detenernos en el sentido del conjunto para reconocer en él las claves de la poética enciniana y de su modo de organizar y diseñar ese formidable experimento literario que es el *Cancionero* del 96. ¿Qué quiso hacer Encina con la sección de las deshechas? ¿Es posible identificar en esta sección de su *Cancionero* una organización específica, meditada y querida por su autor? ¿Podemos determinar un mismo hilo conductor y una serie de relaciones intertextuales que conecten las composiciones entre sí? Algo de esto hemos ido señalando en las páginas anteriores;

⁷²⁶ Precisamente las dos perspectivas del castillo de amor (ella o él) aparecen en la cuarteta de Garci Sánchez que cité más arriba, de probable raigambre popular: “En dos prisiones estó / que me atormentan aquí / la una me tiene a mí, / y la otra tengo yo” (14CG, n. 55 de la ed. de González Cuenca [2004], t. IV, p. 126). Probablemente Garci Sánchez siguió a Encina: resumió las dos visiones alegóricas del castillo de amor en esta composición y empleó el molde formal de la bimembración que le pudo haber sido sugerido por el texto inmediatamente anterior de la sección enciniana de las deshechas (“Dos terribles pensamientos”). La relación entre Encina y Garci Sánchez llega, pues, por dos caminos distintos en dos poesías contiguas del salmantino, con la pervivencia tradicional como telón de fondo.

⁷²⁷ Menos enigmático desde el trabajo de Emilio Ros-Fábreas: “«Badajoz el Músico» y Garci Sánchez de Badajoz. Identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento”, en V. Dumanoir (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp. 55-75; también Álvaro Alonso ha revelado interesantes aspectos de la creación literaria de Garci Sánchez en algunos trabajos ya citados: “Garci Sánchez de Badajoz y la poesía italiana” en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 141-152 y “Cuatro motivos hispano-italianos (siglos XV y XVI)”, en J. L. Girón Alconchel, F. J. Herrero Ruiz de Loizaga, S. Iglesias Recuero y A. Narbona Jiménez (eds.): *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, 2002, II, pp. 1151-1163.

⁷²⁸ Véase más adelante la comparación entre las secciones de romances del *Cancionero* de Encina y de LB1. Jones atribuyó a Encina la compilación de LB1 (“Encina y el Cancionero del British Museum”, *Hispanófila*, 11 [1961], pp. 1-21). Sin embargo, en mi aproximación a esta cuestión, “El *Cancionero del British Museum* (LB1) y el de Juan del Encina (96JE)”, cuestiono que el salmantino pudiera ser el compilador de LB1, a pesar de que es muy patente su influencia en el manuscrito londinense.

conviene recapitular lo dicho y aportar algunos datos nuevos para obtener una mirada abarcadora apropiada en torno a la organización de la sección de las deshechas de Encina.

Conviene reparar en un principio que se verifica constantemente en el *Cancionero* de nuestro autor: la extraordinaria atención que presta siempre a la *dispositio* de las composiciones. Ya comprobamos esto en el análisis de la sección de las coplas de amores; la sección de las deshechas no escapa a ese calculado gusto por el diseño del conjunto y la trabazón entre las distintas composiciones. Ya Beltran incidió en la meditada organización de las composiciones, que hizo extensible al caso de las deshechas⁷²⁹:

Parece que la organización de cada sección se ha basado en criterios de coherencia interna, de tipo temático o, incluso, por ecos entre los poemas que los componen. Este factor es muy visible en los folios lxxvii r-lxxx r. (en el seno de la sección dedicada a las coplas de amores) y lxxxviii-lxxxix (romances y canciones con desfechas) así como en la parte de villancicos (fols. xcv r-xcvj r.).

La observación de Beltran queda claramente corroborada a la vista de las páginas anteriores. Partiendo de lo propuesto en ellas, sospecho que no hay que limitar esa marcada tendencia enciniana al conjunto de los romances y sus villancicos sino a todas las deshechas que integran la sección. A este respecto, debemos volver sobre el hecho central que ya comentamos al principio del capítulo: la presencia de una composición a modo de deshecha de otra supone —ya de entrada— una voluntad ordenadora patente, puesto que al crear parejas de textos se establecen vínculos entre unos y otros. Y ya hemos visto que las deshechas de Encina son siempre eso, deshechas, composiciones que dialogan con el texto precedente —texto primario— y haciendo sentido siempre con él. Por otro lado, creo que la tabla sinóptica que inserté al principio del capítulo también habla por sí sola del diseño de estos cuatro folios del *Cancionero*. En concreto muestra que la organización de las composiciones no es únicamente binaria: Encina diseñó la alternancia texto-deshecha en grupos o subsecciones que agruparan textos con un sentido unitario clarísimo. Se trata, pues, de un segundo nivel estructural que asocia unas composiciones con otras. Los criterios para agrupar pequeñas subsecciones de textos dentro de la sección general de las deshechas son eminentemente formales y

⁷²⁹ V. Beltran: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, p. 44.

temáticos: en el primer subgrupo el texto primario es siempre un romance. Le sigue una subsección de diez composiciones en las que el texto primario es siempre la canción; una canción con una particularidad temática que salta a la vista, pues se trata de textos religiosos y devotos. Precisamente el tercer subgrupo respeta este mismo criterio formal (se trata de canciones), pero resulta decisiva la temática de las seis composiciones que lo integran: se vuelve, como en el caso de los romances, al tema amoroso en general, en marcado y voluntario contraste con las diez composiciones devotas. Por último, las coplas a villancicos ajenos presentan una singularidad propia que ya expliqué más arriba, pero estrictamente no constituyen deshechas; como dije, fueron insertadas aquí por motivos de cohesión interna y porque no faltan argumentos para emparentarlas con el concepto enciniano de deshecha y, a través de conexiones intertextuales, con algunas composiciones anteriores.

Junto a esto, conviene advertir que el grado de cohesión interna y de vinculación entre los distintos textos no es igual en las diversas subsecciones. Por eso, es necesario centrar la atención en cada uno de los distintos grupos de textos. En el caso de los romances, parece evidente que se trata del conjunto más cuidadosamente perfilado en cuanto a las relaciones intertextuales entre los distintos géneros (romances y villancicos), como he señalado⁷³⁰. Y esto hasta el punto de que probablemente el conjunto de siete textos pudo tener vida autónoma como un festejo unitario e independiente en el palacio de los Duques de Alba. No debemos olvidar que Encina reutilizó dos veces sendos textos pastoriles con la intención clara de insertarlos en una secuencia narrativa que desarrolla una historia muy concreta. Lo hizo recurriendo sencillamente a la cita del verso inicial. Fuera de esa segunda utilización de los textos pastoriles, esto es, en la sección de los villancicos pastoriles de 96JE, esos dos textos no poseen tal grado de narratividad. Si el contexto resulta determinante en la identificación del hilo conductor que he perseguido en las páginas anteriores es porque Encina tenía muy clara la distinta función que cumplían esos dos textos en cada una de las dos posiciones que ocupan en 96JE. Y así, gracias a la narratividad de los romances y sus villancicos, al comienzo de la sección de las deshechas de 96JE quedó constancia impresa de un conjunto de textos que se caracteriza por unas extraordinarias

⁷³⁰ Sobre el marco panrománico que permite explicar el recurso a las relaciones intertextuales sin necesidad de esperar a Petrarca, véase V. Beltrán: “Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad”, en Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (eds.): *‘Liber’, ‘Fragmenta’, ‘Libellus’ prima e dopo Petrarca. In ricordo di D’Arco Silvio Avalle*, Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.

posibilidades para su dramatización y puesta en escena, con el apoyo —esperable en nuestro autor— de la música y, quizá, de la danza. Todo ello puesto al servicio de una historia en la que no falta un sugerente encuentro entre el universo pastoril y el cortesano (uno de los motivos más caros a Encina), con una esquemática continuación en forma de tónica —pero, sin duda, exitosa— historia cortesana de un amante frustrado y una pasión amorosa en la que la tristeza del enamorado es la nota predominante.

No se advierten semejantes trazas de dramatización en la subsección de las canciones y villancicos devotos, lo cual no quiere decir que no tenga su particular cohesión interna. En el caso de las deshechas de las canciones religiosas hemos notado la íntima conexión textual que se da entre el texto primario y su deshecha. La comparación con las deshechas de los romances revela un aspecto interesante: estas últimas recogían los temas de los textos primarios, pero al tratarse de textos procedentes de otros universos literarios (el pastoril, en dos casos) la conexión entre deshecha y romance resultaba en algunos casos un tanto artificial. Precisamente en esas dos ocasiones Encina reutilizó materiales preexistentes, prueba de que buscaba algo distinto; frente a esto, sospecho que en el caso de los textos religiosos el poeta salmantino compuso las deshechas pensando específicamente en cada uno de los textos previos: es la conclusión a la que llega un lector atento de las deshechas marianas, porque un grado tal de imbricación entre la canción devota y el corolario en forma de deshecha sugiere una composición *ad hoc*.

La cuestión tiene su interés porque nos acercamos nada menos que al “taller” de Encina, a su modo de componer los textos y —aún más sugerente— a su modo de organizar las secciones de su *Cancionero*. El hecho de que fuera capaz de escribir pensando directamente en la posición que va a ocupar un texto determinado nos habla de la extraordinaria importancia que tenían para él todos los aspectos relacionados con la ordenación, el diseño y la organización de sus composiciones. Es cierto que no debe extrañarnos que escriba los textos primarios y secundarios pensando en la posición que ocuparán porque es algo que viene avalado por la poética de este peculiar subgénero cancioneril; pero en el caso de Encina las relaciones entre las composiciones van mucho más allá de ser binarias (el texto primario y la deshecha) sino que el tejido de relaciones intertextuales, ecos y puntos de contactos es sensiblemente más rico⁷³¹. Pienso, por

⁷³¹ Ya resulta altamente significativo el hecho mismo de la elección de un género tan poco utilizado en la poesía cancioneril anterior como la deshecha. Era esperable que un poeta tan interesado por los aspectos de organización y ordenación de los textos como Encina cultivara el género de la deshecha, y esto hasta el

ejemplo, en los elementos que contribuyen a dar cohesión interna a la subsección de las deshechas; en este sentido, es muy interesante observar la persona y el tiempo verbal de las composiciones marianas (nn. 110-113D), pues revelan una armonía compositiva tal que presuponen una lectura conjunta y global. Otros motivos de índole temática contribuyen a dar una coherencia interna a los diez textos devotos; la insistencia en la figura de María como consuelo para el género humano (a menudo se la invoca en primera persona: 110D, 112, 113D) es una constante que recorre los textos. También lo es su papel de intercesora o bienhechora de los hombres, función esta que comparte con los Reyes Magos a quienes se invoca en la deshecha 114D en razón de su condición de “abogados”. Hay, pues, una vertebración unitaria en las deshechas devotas que no se circunscribe únicamente a las parejas de textos sino que se extiende a las diez composiciones que integran esa subsección.

Además de analizar la trabazón existente entre las composiciones de un mismo grupo cabe también examinar la posible conexión entre los distintos conjuntos. Comprobado el tejido de relaciones entre los romances y sus deshechas, por un lado, y entre las canciones y deshechas devotas, por otro, ¿es posible encontrar algún tipo de relación entre ambas subsecciones? De ser así, el círculo de relaciones intertextuales se ampliaría y habría que admitir una cierta lectura unitaria de toda la sección de deshechas. De entrada, parece difícil encontrar un hilo de conductor que anude una sección de romances con otra de canciones devotas; pero, como sabemos, no es ese el camino que hay que seguir para rastrear esa posible relación entre los grupos de textos (relación que, por otra parte, a nadie extrañaría tratándose de nuestro autor y su *Cancionero*). Se trata de buscar entre las composiciones posibles ecos, calcos o relaciones intertextuales que autoricen o justifiquen, en alguna medida, una lectura conjunta.

No se trata de perseguir a toda costa huellas de una misma historia amorosa ni de forzar las interpretaciones de los textos. Vaya por delante que no me parece que en la sección de las deshechas se dé una coherencia interna tan clara como en las coplas de amores, donde podría perseguirse la huella de una organización a modo de cancionero petrarquista. Claramente en esta ocasión nos topamos con una serie de diferencias

punto de influir en la propia configuración formal del género (como sabemos, desde Encina la deshecha será siempre un villancico). Diríamos que la deshecha, como los villancicos pastoriles dialogados (por poner otro ejemplo), eran géneros literarios preparados para excitar la creatividad de nuestro poeta. Al cabo, toda esta inquietud por lo dialogado, por la organización de varios textos, por la articulación de poesía y música, por el cultivo de lo pastoril y lo cortesano constituía un bagaje de singular importancia a la hora de enfrentarse a la fórmula teatral moderna que supo hallar Encina en sus *Representaciones*.

(temas, tonos, géneros literarios) que impiden una lectura semejante en el caso que nos ocupa. Pero esto no quiere decir que los conjuntos de textos no presenten cierta narratividad global y que la posición que ocupan no obedezca a una voluntad expresa de su autor. En este punto me parece sumamente importante, como siempre, el hecho de que el propio Encina siguiera de cerca el proceso de edición de su *Cancionero* y consecuentemente se responsabilizara de las tareas previas que llevara consigo ese proceso: ordenación de textos, correcciones, ajuste de las secciones, etc.

La continuidad formal está clara: tras un conjunto romances con sus villancicos sigue un grupo de canciones con los suyos; pero ¿qué sentido tiene un conjunto de canciones devotas con frecuentes invocaciones a la Virgen para que consuele la vida presente? A ningún lector del *Cancionero* se le escapa el tono trágico y triste de la historia esbozada en el conjunto precedente de romances. La insistencia en la tristeza del protagonista es constante tanto en los romances como en las deshechas. El último de ellos incide en ese estado de ánimo del protagonista desde el comienzo: “Yo me estava reposando, / durmiendo, como solía, / recordé, triste, llorando / con gran pena que sentía” (n. 109, vv. 1-4). La aventura nocturna del protagonista, con su misteriosa y casi onírica visita a la casa de la amada, se cierra entre llantos y suspiros con el regreso a casa: “En estas cuitas estando, / como vi que esclarecía, / a mi casa sospirando / me volví, sin alegría” (vv. 45-48). Es difícil no evocar esta descripción emocional al toparnos con el comienzo del poema que sigue sin solución de continuidad, la primera canción devota, en la que se invoca a la Virgen precisamente como consuelo para una vida triste: “Pues que tú, Virgen, pariste / el consuelo divinal, / *consuela mi vida triste, / tú, Señora, que naciste / para matar nuestro mal*” (n. 110, vv. 1-5). Comienzan los textos devotos con una primera persona verbal muy marcada, tan insistente como la que terminaba el romance anterior. La frustración de la expectativa amorosa en el romance podría justificar, desde la perspectiva del lector del *Cancionero*, el surgimiento de un nuevo anhelo, el religioso, como muy bien conocían los autores y lectores de finales del XV. El mismo Encina recurre a lo devoto como catarsis para curar la herida de amor en varios puntos de las coplas de amores que recordé más arriba. No quiero decir que haya una continuidad exacta entre una subsección y la siguiente; o que el protagonista del conjunto de romances —si lo individuamos como protagonista— prolongue su historia en las canciones devotas. Pero parece claro que este modo concreto de ordenar las composiciones tiene un sentido que encaja con la lógica de la poesía cancioneril y con el modo de trabajar del poeta salmantino. Precisamente la insistencia en la condición de

la Virgen María como consuelo para los afligidos y remedio para los males propios no puede ser casual: hay otros villancicos y canciones religiosas de Encina en otras secciones de 96JE (la poesía religiosa del principio o las secciones de canciones y villancicos que preceden y siguen a la de deshechas) que inciden en otros tópicos religiosos. Que Encina haya elegido precisamente estas canciones y estas deshechas en las que la Virgen —o los Reyes Magos— aparecen como ayuda de las cuitas humanas, no puede ser casual: toda elección de Encina, toda selección u ordenación que realice, es siempre significativa. Y parece que el conjunto de textos devotos funciona muy bien, ubicado en este lugar de las deshechas, como si se tratara de un paréntesis devoto en el que la religión se constituye en consuelo para la frustración amorosa.

Tras las diez canciones y villancicos devotos encontramos un grupo de textos que claramente dialoga con la decena anterior: las canciones y villancicos de amor retoman los mismos géneros (canción y villancico), pero regresan a los tópicos y temas amorosos, como en la sección de romances. De este modo, el contraste que provocan respecto del grupo de textos devotos fortalece la comprensión de estos últimos como un inciso o paréntesis dentro de una continuidad del tema erótico. Para determinar con precisión en qué medida se imbrican estos seis textos en el diseño orgánico de la sección de las deshechas, hemos de atender, como siempre, al contenido de los textos mismos. En este sentido ya señalé más arriba la perfecta coherencia interna de este grupo de composiciones: y me apoyé, entre otros aspectos, en la patente articulación que se da entre el primero (“Es tan triste mi ventura”, n. 116) y el último de los textos de este subgrupo (“Por muy dichoso se tenga”). En mi opinión, hay una clara voluntad de retomar el que ha sido tema central de los textos anteriores, la tristeza provocada por la frustración amorosa: un tema que recogen la canción y el villancico primeros (nn. 116-117) y que retoman los restantes textos (nn. 118-120) hasta la inversión que se da en “Por muy dichoso se tenga” (n. 121). Los ecos y calcos léxicos entre unas composiciones y otras son muy claros, como también he señalado. Por otro lado, conviene recordar que el tema de la tristura en amores adquiere en esta sección un matiz nuevo: frente a los dos primeros textos (nn. 116-117), que continúan el tono desconsolado y triste que hemos visto antes, la aparición de la dialéctica dolor/placer se cierra en las últimas composiciones con un tono gozoso en el que el dolor de amar se ha asumido, según el tópico cortesano, como positivo; lo expresa el estribillo de la última

composición: “*Por muy dichoso se tenga / quien por vos sufre pasión, / pues es harto galardón*”⁷³².

Otra cuestión es si cabría leer las seis composiciones que integran las canciones y villancicos de amor en el marco de la historia global o, al menos, si mantienen un cierto sentido unitario con toda la sección de las deshechas y no sólo entre sí. Hemos examinado antes la posible trabazón temática que se establece entre el conjunto de romances y el de lo devoto; en efecto, parece hallarse un cierto hilo conductor en la medida en que tras los episodios de frustración amorosa narrados por los romances, las diez composiciones religiosas podrían leerse como un paréntesis devoto en el que se invoca a la Virgen para que interceda por el enamorado. En este contexto, la vuelta a los temas de amor podría interpretarse como una recaída en la pasión amorosa, con una tímida evolución del estado de ánimo anterior de tristeza a otro más alegre y celebrativo. Aunque hay que navegar con cautela en el mar de las conexiones temáticas e intertextuales, me parece que un lector atento de la sección de las deshechas advertirá esta evolución que diseñó Encina en esta sección de su *Cancionero*. De otro modo no sería fácil explicar por qué trazó nuestro poeta una gradación entre romances y villancicos de amores, deshechas religiosas y vuelta a las deshechas de amores: no será una serie tan articulada como las que leemos en las coplas de amores o entre algunos grupos de villancicos pastoriles, pero sí parece haber el plan ordenador general al que me refiero.

En cuanto a las tres composiciones finales, las coplas a villancicos ajenos, ya hemos notado su particularidad. Aunque los tres textos son buenos ejemplos del arte literario de Encina (no hay más que ver su difusión), no se trata de deshechas; de ahí que no resulte fácil advertir su posible integración en el plan orgánico que estamos viendo. Muy probablemente su composición obedece a unas pautas diferentes a las del resto de textos y se advierten diferencias claras: la métrica presenta otra configuración, aparece

⁷³² Por cierto que quizá sea este un buen lugar para llamar la atención sobre la importancia que Encina concede a los estribillos de los villancicos y de las canciones. Sospecho que cumplen una función similar a la de las rúbricas en las coplas de amores: contienen una información siempre relevante en lo que toca al diseño, organización y articulación de las composiciones. Muy posiblemente Encina compuso algunos de ellos teniendo presente el lugar que ocuparía la composición dentro de la sección en cuestión, con el objetivo de subrayar las relaciones intertextuales entre unos textos y otros. No me parece excesivo pensar que en algunos casos (como en el pequeño grupo de textos que examinamos ahora) compusiera algunos estribillos *ad hoc* para que guiaran la adecuada interpretación de las composiciones en el marco del sentido global de la sección. Esto es, que no siempre reordenó sus composiciones para que tuvieran sentido unitario después de haberlas escrito, sino que incluso en la misma génesis de una composición ya tenía *in mente* su ubicación en el lugar correspondiente del *Cancionero*. Algo similar postulé para el acto mismo de rúbrica en el caso de las coplas de amores.

la huella de la literatura popular, el tono cambia... Con todo, no faltan algunos elementos que dotan al conjunto de un sentido unitario y que sugieren una cierta relación con los textos anteriores; pienso sobre todo en la presencia del tópico de la muerte de amor, que aparece en los tres textos, y que obviamente tiene un sentido de cierre que encaja con el lugar ocupado por estas composiciones, al final de la sección. Se trata —sobra decirlo— de uno de los motivos más frecuentes en la retórica cancioneril, si no el que más; pero es muy posible que la decisión de Encina de insertar estas tres composiciones al final de las deshechas tuviera en cuenta este punto. Por otro lado, no hay que olvidar la copla final de “¡O castillo de Montanges” con su sentido de recapitulación de lo pasado y su dimensión generalizadora a modo de conclusión: “Assí que quien pena y arde / en amores, si es discreto, / procure tanto secreto / que de sí mesmo se guarde; / porque temprano que tarde / nunca amor secreto vi” (vv. 29-33). En resumen, creo que Encina tenía motivos suficientes para ubicar en este lugar las tres composiciones, si bien no parece advertirse en ellas el grado de articulación y diseño orgánico en el conjunto que he señalado para el resto de textos de esta sección.

En suma, parece ya suficientemente demostrado que el interés literario de los textos que integran las deshechas encinianas no radica únicamente en su lectura individual sino en el plan de organización colectiva trazado por Encina. Como en otras secciones del *Cancionero* del 96 unos textos remiten a otros y pueden agruparse por series o secciones atendiendo a aspectos formales y temáticos. Las conexiones intertextuales que pueden hallarse entre ellos muestran la cuidadosa ordenación que Encina ideó para todos los textos; al menos una de las subsecciones, la de romances con sus deshechas, presenta un diseño tal que muy probablemente reproduce un festejo teatral y musical llevado a escena por su autor en un lugar muy concreto, el castillo alcázar de los Duques de Alba en las cercanías de Salamanca.

4. LA NOVEDAD DE JUAN DEL ENCINA

Además de las relaciones internas entre los textos del *Cancionero* y del comentario de la singularidad de las composiciones, uno de mis principales intereses consiste en señalar la importancia de Encina como renovador de la poética cancioneril y su condición de referente para los poetas de su tiempo. Por eso, me he detenido en algunos aspectos relacionados, por un lado, con la herencia que recibe Encina de los grandes poetas del medio siglo (en particular, Jorge Manrique) y, por otro, con la huella que deja

el salmantino entre los poetas de cancionero que leen su obra, entrado ya el XVI. Lo cierto es que la poesía cancioneril de comienzos del XVI ha sido frecuentemente dejada de lado por motivos muy poco convincentes: los prejuicios taxonómicos han venido reservando tradicionalmente el marbete de poesía del siglo XVI para la poesía italianista endecasilábica, olvidando dos aspectos esenciales: que la poesía octosilábica siguió cultivándose con éxito durante todo el siglo y que, de hacerse, tal asignación debe ajustarse más bien a la segunda mitad de la centuria, cuando triunfa la poética petrarquista entre nuestros poetas (que, por otra parte, no dejaron de lado la tradición cancioneril, como sabemos). Ya hay numerosas voces que han llamado la atención sobre este desajuste de la crítica y no procede ahora abundar en la cuestión⁷³³.

Por eso, me parece de gran interés subrayar la herencia enciniana que reciben algunos poetas de su generación o de la siguiente. Y la sección de las deshechas de Encina nos ofrece una serie de pautas que, en mi opinión, fueron acogidas por los cancioneros de comienzos del XVI y por autores como Garci Sánchez de Badajoz o Pedro Manuel Ximénez de Urrea. Haré pues unas breves calas para subrayar la novedad de Encina entre los poetas y los cancioneros de su tiempo.

4.1. Música, romances y deshechas en Garci Sánchez de Badajoz

Ya he mostrado varias veces la proximidad estilística que se da entre Encina y Garci Sánchez de Badajoz, los dos grandes músicos y poetas del cambio de siglo. Aunque desconocemos aún muchos aspectos de la vida de Garci Sánchez, la investigación de Ros-Fábregas ha confirmado que nació en Écija y que fue contemporáneo de Encina⁷³⁴; sin embargo, sus textos se han transmitido en pliegos y cancioneros de las primeras

⁷³³ Por ejemplo, Ángel Gómez Moreno señaló lo mucho que deben a la poética cancioneril algunos textos del propio Garcilaso de la Vega: “Garcilaso entre apuntes de poética y teoría literaria cuatrocentista”, en José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Silvia Iglesias Recuero y Antonio Narbona Jiménez (eds.): *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, 2003, II, pp. 1241-1251; en un grande como Quevedo puede verse también la huella de la poética cancioneril; véase del mismo Gómez Moreno (con T. Jiménez Calvente): “Comentario al soneto quevedesco ‘Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo’ (con una nota sobre la antigua Escitia)”, en *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 6 (2002), pp. 137-150. Los últimos trabajos de Álvaro Alonso, citados más arriba, subrayan precisamente la huella de los petrarquistas italianos entre nuestros poetas de cancionero de finales del XV y comienzos del XVI (singularmente su monografía *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*). Lo cierto es que la estimable poesía de cancionero del primer tercio del siglo XVI, debido a un supuesto anacronismo que no es tal, ha sido una gran ignorada en nuestra historia literaria; necesita de una revalorización crítica que, en buena parte, aún está por hacerse. La esperada edición crítica del *Cancionero* de Pedro Manuel de Urrea (1513) por parte de Maribel Toro Pascua constituirá otro hito importante en esta revalorización.

⁷³⁴ Ros-Fábregas: “«Badajoz el músico» y Garci Sánchez de Badajoz”.

décadas del XVI. En concreto, la principal fuente que ha conservado sus textos es LB1, el *Cancionero del British Museum*⁷³⁵: los primeros cuarenta textos de este importante cancionero manuscrito (compilado después de 1511) constituyen una suerte de antología de textos de Garci Sánchez.

Me interesa ahora señalar la influencia que el patrón de la deshecha enciniana pudo tener en Garci Sánchez; en el pequeño cancionero de Badajoz que inaugura LB1 aparece el recurso al villancico como deshecha de romances, el mismo procedimiento que en las deshechas de Encina. En concreto en LB1-28 (ID0716) podemos leer un *Romançe suyo* que recurre a un esquema compositivo presente en Encina, la alegoría completa del enamorado y del enamoramiento⁷³⁶: “El cuerpo tengo de un roble / los braços de un pino alvar / mi coraçon es de piedra / mis entrañas de un sillar / callo tengo fecho en ellas / de sufrir y de callar”. El romance, copiado en prosa en el manuscrito, consta de treinta versos, exactamente los mismos que el enciniano “Mi libertad en sossiego”; si la alegoría bélica constituía el patrón compositivo de aquel celebrado romance enciniano, la alegoría vegetal, tan original, sirve a Garci Sánchez para recrear en este texto su dolor de enamorado. Pero lo interesante para mi propósito es el final del romance de Garci Sánchez (“Si lo creéis vos señora, / escúchame este cantar:”, vv. 29-30), en donde se hace una llamada al texto siguiente, un villancico (LB1-29, ID0717 D 0716):

*Secáronme los pesares, / los ojos y el coraçon, / que no puedo llorar non. // Al comienço
de mi mal / llorava mi perdimiento / mas agora ya esto tal / que de muerto no lo siento. /
Para tener sentimiento / tanta tengo de pasión / que no puedo llorar non.*

Obviamente, como muestra la numeración de Dutton, se trata de un villancico de deshecha, el primero de los que encontramos en LB1⁷³⁷; sirve no sólo de corolario del texto anterior, sino también de clave interpretativa para la alegoría del amante como un

⁷³⁵ Véanse los trabajos que ha dedicado Manuel Moreno a LB1; además de los citados más arriba, añádase “La variante en LB1: tres calas en el ms. Add. 10431 de la British Library”, en M. Moreno y Dorothy S. Severin (eds.): *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 43), 2005, pp. 91-112, a la espera de que vea la luz su monumental edición de LB1; también aporta luz al caso de Garci Sánchez el documentadísimo estudio de Barry Ife: “Dutton LB1 and the Sources of Garci Sánchez de Badajoz”, en Stephen Boyd y Jo Richardson (eds.): *Spanish Poetry of the Golden Age: Papers of a Colloquium Held at University College Cork*, Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, 2002, pp. 59-84.

⁷³⁶ Son los vv. 1-6; cito el texto por la edición de Dutton; regularizo la acentuación y la ortografía.

⁷³⁷ Véase el jugoso comentario de Moreno a esta deshecha de Garci Sánchez en el contexto de las deshechas de LB1 (número 27/2 de su edición en prensa).

árbol seco de tanto sufrir. Por lo demás, la inserción del villancico mediante un verso final de llamada en el romance asegura la correcta articulación de texto primario y deshecha. El mismo recurso al villancico de deshecha lo encontramos en LB1, antes del *Claro escuro*, el último texto que aparece en el pequeño cancionero de Garci Sánchez insertado al comienzo de LB1. Tras la *Glosa suya del romance del Rey Ramiro* (LB1-38, ID0728) encontramos una *Desfecha y villancico suyo* (LB1-39, ID0730 D 0729): “quando no queda esperança / si es perdida / la fe defiende la vida” (vv. 1-3)⁷³⁸. El villancico se relaciona claramente con el contenido del romance y la propia rúbrica así lo atestigua.

Pero hay otro romance de Garci Sánchez, que aparece igualmente tanto en LB1 como en 11CG y 14CG, cuya composición recuerda la sección de romances y canciones con sus deshechas de Encina. Se trata del exitosísimo “Caminando por mis males”, un villancico cortés que gozó de una gran difusión en pliegos sueltos de romances. La peculiaridad de este texto de Garci Sánchez radica en la inserción de cuatro villancicos líricos en el cuerpo mismo del romance. La inserción de estos textos, obvio es decirlo, se sitúa al servicio de la historia narrada por el romance, siguiendo un sistema asociativo que recuerda mucho el patrón enciniano de sus romances y deshechas. Además, el motivo desarrollado en el romance resulta también muy próximo a la historia que he descrito en la sección enciniana de romances y deshechas. Puede verse en el inicio del romance⁷³⁹:

Caminando por mis males, / alongado de esperança, / sin ninguna confiança / de quién
pudiesse valerme, / determiné de perderme, / de irme por unas montañas, / donde vi
bestias estrañas, / fieras de quien huve miedo, / mas esforcé con denuedo / de mi
desesperación. (vv. 1-9)

La descripción del amante que se pierde por lo más salvaje de las montañas para rumiar su desesperación recuerda claramente la presentación del enamorado enciniano de “Por unos puertos arriba”. Se trata del mismo tópico y de un escenario agreste

⁷³⁸ Tanto el romance como esta deshecha aparecen en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, pero atribuidos a Núñez (véase J. González Cuenca [ed.]: *Cancionero general*, II, pp. 522-523, nn. 432/1 y 432/2).

⁷³⁹ Sigo el texto de la edición de González Cuenca, II, pp. 551-555, n. 447. González Cuenca edita el texto más extenso, el publicado en la edición de 1514 del *Cancionero General* (14CG), que incluye un buen número de versos más que en 11CG. En Dutton puede leerse el texto de LB1 (ID0693 LB1-10). Sobre las relaciones entre LB1 y las compilaciones de Hernando del Castillo a propósito de este texto debe verse el trabajo de Barry Ife: “Dutton LB1 and the Sources of Garci Sánchez de Badajoz”.

similar. En el romance de Garci Sánchez el diálogo cobra también gran importancia; pero esta vez no será un pastor el confidente del enamorado, sino las fieras y los animales que se encuentra en su camino. Sin embargo, las fieras le huyen y rehúsan darle muerte “que el mal que trae es más fuerte / que ninguno que le venga” (vv. 15-16)⁷⁴⁰. En este punto el enamorado inicia un villancico de lamentación: “començé con gran tristura / este cantar que diré: / «Hagádesme, hagadesmé» / monumento de amores. ¡Hé!” (vv. 31-34)⁷⁴¹. El estribillo, claramente popular, viene seguido de dos mudanzas alusivas a la guerra de amor que combate el enamorado. La inserción, como se ve, persigue la continuidad de una misma historia amorosa a través de un molde formal distinto, pero bien conocido por los lectores. Tras el canto del enamorado, éste se dirige a las fieras:

«Atendé, no hayáis temor; / mas, pues que sabéis de amor, / dezi, ¿con qué os remediáis / quando en el lugar que amáis / vuestro amor no es recebido?» / Dixeron: «Por respondido / te devrías tú tener, / pues consejo quieres ver / de quien no tiene razón.» (vv. 52-60).

El diálogo con estas fieras sabias, que parecen saber de amores aunque no tengan razón, recuerda el no menos expresivo diálogo entre el caballero y el pastor de “¿Quién te traxo, cavallero”, la deshecha —y continuación de la historia— de “Por unos puertos arriba”. En aquella ocasión también el caballero preguntó al pastor en materia de amores, dada la inesperada condición del segundo de experto en amores. El enamorado de esta composición recorre otro trecho (“abaxé por una senda / a unos valles suaves”, vv. 63-64) y se dirige después a las aves con un segundo villancico para solicitarles que canten para él: “¡*Cantá todas, avezillas, / las que hazéis triste son! / Discantará mi pasión*” (vv. 85-87). El villancico parece compuesto *ad hoc* y su inserción en el resto de la historia está hecha con gran habilidad⁷⁴². En el texto de 14CG y en el de LB1 la historia continúa con la réplica de las avecillas en forma de canción, introducida

⁷⁴⁰ El rechazo y la sumisión de las fieras es un elemento característico de nuestra literatura hagiográfica, no tan lejana como pareciera de este universo amatorio y sentimental, como recuerda Gómez Moreno en sus *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008.

⁷⁴¹ En 11CG el texto del villancico se limita a estos dos versos; tres años después, en 14CG se copió entera la composición citada. En el primer caso el procedimiento de cita de un texto que debería de ser conocido por lectores recuerda las citas abreviadas de primeros versos en el caso de las deshechas pastoriles de Encina.

⁷⁴² El primer verso parece de raigambre popular, no así el resto del estribillo; nótese el expertísimo manejo de un término técnico tomado del ámbito musical, “discantará” (entiendo que en el sentido de contraste melódico).

igualmente por la narración en primera persona del enamorado: “Quando oyeron mi ruego, / por mis penas amansar / començaron a cantar / este cantar con sossiego:” (vv. 103-106)

—*Mortales son los dolores / que se siguen del Amor, / mas ausencia es el mayor.*

—Aunque tal dolor os duele, / yo soy de él muy más doliente / porque, si me hallo ausente, / no he alas con que buele. / Y con esto se consuele / vuestro muy grave dolor, / pues yo tengo lo peor. (vv. 107-116)

He añadido dos guiones que no aparecen en la edición de González Cuenca: parece evidente que se trata de un diálogo entre las avecillas y el enamorado que replica. Interesa observar que el estribillo popularizante de este villancico aparece en el *Cancionero Musical de la Colombina* (ID0696, SV1-50), compilado según Dutton en torno a 1495. Posiblemente Garci Sánchez lo tomó de ahí para crear después la ocurrente vuelta que le permitiera insertar el villancico en este lugar: tanto la estructura dialogada entre estribillo y vuelta como la referencia a la capacidad de volar de las avecillas resultan inequívocas, en este sentido⁷⁴³. En realidad lo que hizo Garci Sánchez fue realizar una glosa cortesana de un villancico popularizante, práctica también frecuente en Encina⁷⁴⁴. Todavía el amante continuará su narración para cerrarla insertando el cuarto villancico, que —siguiendo el procedimiento que ya hemos visto en Encina— se limita a citar mediante los dos primeros versos: “Y, no estando bien constante / en el mi determinar, / pensando de no acertar, / este cantar comencé: / «¿Adónde iré, adónde iré?, / que mal vecino es Amor”» (vv. 125-130).

Me he detenido con detalle en esta composición de Garci Sánchez porque presenta varios aspectos muy interesantes que justifican, en mi opinión, una estrecha relación con la manera enciniana de organizar la sección de romances y deshechas. De entrada, observamos la articulación de una serie de textos dentro de una estructura amplia, la del romance, con el que se imbrican hábilmente; se trata un mecanismo compositivo muy

⁷⁴³ Sin embargo, el estribillo parece tener menos relación con la historia que vengo comentando: el motivo de la ausencia de la amada no ha aparecido antes en esta composición; esto sugiere que la composición retocada es esta y no de la del *Cancionero Musical de la Colombina*, en la que el motivo de la ausencia de la amada sí se desarrolla en las vueltas. De ahí que parezca más apropiado considerar posterior esta versión de Garci Sánchez. La cuestión afecta a la cronología de la obra: si atendemos a la fecha que Dutton propone para el *Cancionero Musical de la Colombina* (ca 1495), la versión de Garci Sánchez de “Caminando con mis males” debe ser necesariamente posterior; también posterior, por tanto, al *Cancionero* de Encina (1496).

⁷⁴⁴ Véase, en concreto, el capítulo V, 3.7, donde trato los villancicos que Encina reelabora sobre estribillos populares.

parecido a la deshecha de Encina pues aspira igualmente a establecer relaciones intertextuales inequívocas que prolonguen un mismo hilo narrativo a través de distintas composiciones. Ciertamente el sentido unitario del conjunto aparece más conseguido en el texto de Garci Sánchez que en el conjunto de siete composiciones de Encina. Llama la atención, por otra parte, la presencia abundante del diálogo a partir de las preguntas y respuestas tanto a las fieras como a las aves; a este hecho hay que sumar otro aspecto de gran importancia que nos parecía decisivo a la hora de proponer una escenificación concreta de los textos de Encina: la presencia de la música. En el caso del romance y los villancicos de Garci Sánchez son constantes las referencias al acto mismo de cantar; los cuatro villancicos vienen introducidos por cláusulas incoativas muy claras: “començé con gran tristura / este cantar que diré:” (vv. 31-32); o “començaron a cantar / este cantar con sossiego:” (vv. 105-106). Incluso el tenor literal de estos versos podría interpretarse como una acotación bastante explícita sobre el modo de interpretar la música “con gran tristura” o “con sossiego”. No es difícil imaginar una interpretación parateatral y musical de esta pieza literaria en la que la historia del enamorado se va desarrollando con intervenciones musicales en forma de villancicos⁷⁴⁵. Probablemente Garci Sánchez diseñó “Caminando con mis males” y sus villancicos como un festejo musical y teatral con una trabazón narrativa. La función de los cuatro villancicos es similar a la de las deshechas de Encina: un contrapunto temático de la composición precedente pero, al tiempo, un modo de hacer progresar la narratividad de un cierto caso de amores.

Por último, hay que señalar que Garci Sánchez ensayó en otras ocasiones las composiciones con villancicos intercalados. En concreto, la composición n. 35 de LB1 (ID0724) —todavía dentro del pequeño cancionero de este poeta insertado en la parte inicial de LB1— está claramente relacionada con “Caminando por mis males”. Se trata de un romance acéfalo cuyo inicio se ha perdido por la ausencia de cuatro folios (los que contenían las expurgadas *Liçiones de Job*). En los versos que conservamos se dibuja la misma narración en forma de romance (un enamorado que vaga por las montañas, el canto de las aves, el tono apasionado y tormentoso, el lamento de amores, etc.); en él se insertan los estribillos de dos villancicos, siguiendo el procedimiento que

⁷⁴⁵ Recordemos que el estribillo de “Mortales son los dolores” figura en el *Cancionero Musical de la Colombina* (ID0696, SVE-50). Por otro lado, las citas de los versos iniciales (“Hagádesme, hagadesmé / monumento de amores. ¡Hé!” y “¿Adónde iré, adonde iré? / que mal vecino es Amor”) sugieren que el texto (y probablemente también la melodía, quizá de tipo popular) sería suficientemente conocido como para hacer innecesaria la cita de la composición completa.

hemos visto antes. Uno de los estribillos también lo hemos leído previamente: “fagádesme / monumento damores he” (v. 23). Los cuarenta y dos versos que conservamos son el rastro de una composición más extensa; en ella se incluirían otra serie de villancicos intercalados —además de los dos conservados—, siempre relacionados con la historia principal. Esto es, se trataría de otra composición de Garci Sánchez, muy semejante a la anterior⁷⁴⁶, que recoge el esquema compositivo, la retórica y los temas que podemos leer en “Por unos puertos arriba” de Juan del Encina. En cualquier caso, la impronta de Encina no parece limitarse únicamente a la proximidad temática —que existe, por supuesto— sino también al diseño organizativo de las series de textos.

Los textos de Garci Sánchez que figuran en el *Cancionero del British Museum* (LB1, especialmente los nn. 29 y 39) muestran que conocía bien el mecanismo de la deshecha; probablemente contribuyó a canonizar la fórmula del villancico como género adecuado para la deshecha, siguiendo la práctica habitual de Encina. Es interesante observar que las dos deshechas mencionadas figuran a continuación de sendos romances: la deshecha de canciones no cuajó como un género autónomo. Un tercer aspecto que contribuirá a fijar la poética de este subgénero cancioneril será la extensión: no parece casual que las dos deshechas comentadas de Garci Sánchez consten exactamente de diez versos, es decir, del estribillo del villancico y una sola vuelta. En este punto, su práctica se distancia de los villancicos de deshecha encinianos —más irregulares en su extensión: muy largos los pastoriles, más breves los amatorios— y se aproxima claramente a la de las deshechas del *Cancionero general*.

4.2. Las deshechas de Encina y el *Cancionero de la British Library* (LB1)⁷⁴⁷

En LB1 pueden encontrarse un buen número de villancicos. Sin embargo, resulta muy revelador que, excepción hecha de los dos textos de Garci Sánchez ya comentados, el término “desfecha” aparezca una sola vez más en las rúbricas. Se trata de un villancico de estribillo popular, uno más: “recordad mis ojuelos verdes”, ID0765, LB1-73; pero lo más sorprendente es el romance que funciona como su texto primario: el

⁷⁴⁶ Quizá se trata de un boceto previo o de una realización más acabada. Desde luego, el parecido con “Caminando con mis males” no es fruto del azar.

⁷⁴⁷ Amplió la información contenida en este epígrafe en mi trabajo ya citado “El *Cancionero del British Museum* (LB1) y el de Juan del Encina (96JE)”, en prensa.

enciniano y ya conocido “Por unos puertos arriba” (ID0764 Y 3711, LB1-72)⁷⁴⁸. Como explica Dutton, se trata de un texto que refunde de un modo bastante artificial dos romances que serían bien conocidos en las cortes literarias de finales del XV: el romance culto de rima consonante “Por unos puertos arriba” de Encina y los versos más conocidos del romance de Lanzarote y el ciervo del pie blanco (“dígasme tú el ermitaño / que hazes la santa vida”, vv. 14-15). Dutton, guiándose por el primer verso, da a Encina como autor de este texto híbrido, pero no parece cierto; sospecho más bien que el autor es Jerónimo Pinar, autor de un grupo de composiciones anteriores y posteriores en esta sección de LB1⁷⁴⁹. Me parece más plausible que el autor fuera Pinar porque él mismo en su *Juego trobado* (ca. 1496) citó el comienzo de “Dígasme tú, el hermitaño”, una composición que se debía de cantar con éxito en la corte de los Reyes Católicos⁷⁵⁰. Su interés por este romance cortesano fortalece la hipótesis de su autoría de esta variante de “Por unos puertos arriba” de LB1, donde Pinar está bien representado por varios textos. Los primeros siete versos del romance enciniano crean la atmósfera idónea para el encuentro del enamorado frustrado con el ermitaño; pero la célebre pregunta (“Dígasme tú el ermitaño”) no versa sobre el ciervo del pie blanco sino sobre la salvación eterna de los enamorados⁷⁵¹:

Dígasme tú el ermitaño / que haces la santa vida, / el que por amores muere / si tiene el
alma perdida / o, por las penas que pasa / si tiene gloria conplida. / Dígasmelo, santo

⁷⁴⁸ V. Beltrán ha estudiado con tino la peculiar trabazón que une a este par de textos (nn. 72-73): “El conjunto textual que aquí ofrecemos es de belleza y eficacia singulares y su efecto resulta inseparable de la conjunción armónica de tres géneros literarios y de dos escuelas aparentemente contrapuestas, la tradicional y la cancioneril”; véase V. Beltrán: “Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria”, en Pedro M. Piñero (ed.): *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla: Universidad / Fundación Machado, 1998, pp. 112-135; la cita, en p. 121.

⁷⁴⁹ Con todo, cabrían otras dos atribuciones, las que facilitan las rúbricas inmediatamente anteriores: Suero de Quiñones (ID 0759, LB1-67) o Mexía (ID 0762 R 0761, LB1-70).

⁷⁵⁰ González Cuenca (*Cancionero general*, IV, n. 792; p. 197) sospecha precisamente que esta versión cortesana del romance de LB1 era la que Pinar tenía en la cabeza cuando insertó el primer verso en su *Juego trobado*. La copia a pie de página, nota 1, donde puede leerse el texto del romance cortesano. Sobre las variantes del romance de Lanzarote y el ciervo del pie blanco, véase el epígrafe correspondiente de Diego Catalán en su *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1970, pp. 82-100. Con todo, en p. 38 explica Catalán: “todo parece indicar que los versos 13-30 no fueron ideados para continuar el romance de Encina, sino que preexistían independientemente. Sin embargo no nos son conocidos aislados”. Precisamente ese desconocimiento apoya más bien la autoría culta de un poeta como Pinar, siguiendo la opinión de González Cuenca y, últimamente, de Manuel Moreno en su edición de LB1. Este texto de LB1 constituye un buen ejemplo de cómo el romancero tradicional se hizo cortesano: el ejemplo es diáfano precisamente por la imperfección formal de la que hablo, que hace posible advertir las “costuras” de un romance supuestamente tradicional reelaborado según los tópicos cancioneriles. Véase sobre este punto el epígrafe último de este capítulo.

⁷⁵¹ Cito el texto que da en nota González Cuenca. Véase otra versión de este romance en el n. 459 del *Cancionero general*, “Dígasme tú, el Pensamiento” de Cumillas.

ombre, / sácame d'esta agonía, / que siete años son pasados / que yo hago esta vida, /
comiendo las carnes crudas / y beviendo el agua fría. / Mas reniego de los ombres / que de
las mujeres fían; / falsas son y engañosas, / hechas son a la su guisa: / uno tienen en los
braços / y por el otros sospiran.

Si en la deshecha del romance de Encina se producía el diálogo entre el caballero y el pastor (“¿Quién te traxo, cavallero”) y en el de Garci Sánchez respondían las fieras y las aves, en el romance de Pinar (que tenía que conocer esta tradición dialogada) el interlocutor adecuado para los males de amores es nada menos que un ermitaño⁷⁵²; un interlocutor idóneo puesto que la pregunta de Pinar, apropiadamente, es de índole religiosa: la manida cuestión sobre la salvación eterna de los enamorados. El tono de los versos encinianos es aprovechado por Pinar para enmarcar su versión cortesana del romance artúrico del ciervo del pie blanco⁷⁵³. Por otro lado, que Pinar tenía presente el texto de Encina lo muestra igualmente la extensión que quiso dar a su texto: treinta versos, los mismos que “Por unos puertos arriba”⁷⁵⁴. En cualquier caso, me interesa subrayar un hecho que no parece pura coincidencia: la única rúbrica con el título *desecha* de LB1 nos remite precisamente a un célebre romance de Juan del Encina: una interesante pervivencia de la poesía enciniana en un autor de su generación como Jerónimo Pinar⁷⁵⁵.

En mi opinión la huella de las deshechas de Encina en LB1 no radica en el tenor literal de una rúbrica con ese título, sino más bien en la función misma que hemos atribuido a las deshechas de Encina de 96JE. Recordemos que el poeta salmantino se sirvió de las deshechas para articular narrativamente la sección correspondiente de su *Cancionero*. Desde luego, tal función de las deshechas es muy patente en el diseño estructural de los romances encinianos, como comentamos; y encaja con la manera de Encina de ordenar otras secciones de 96JE como las coplas de amores. Precisamente los

⁷⁵² La figura del ermitaño con esta misión de consuelo y alivio para los males de amores es bien conocida en la literatura caballeresca española y europea. También está presente en la tradición popular.

⁷⁵³ Con todo, la integración de ambas piezas resulta tosca, como he dicho más arriba. En particular debido al cambio en la asonancia de la rima que se da en el tránsito de un texto u otro: hasta el verso 9 en -ura (rima consonante del texto de Encina) y a partir de ahí asonancia en í-a hasta el final. Ya lo observó Catalán: *Por campos del Romancero*, p. 38.

⁷⁵⁴ En la edición de Dutton suman treinta y un versos; pero el verso 11 (“el que por amores muere”) es claramente un error por repetición de otro verso (v. 16).

⁷⁵⁵ Otro eco de Encina en LB1 lo constituye la composición 326 del *Cancionero del British Museum* (ID 7593 V 1011): “Tú amas triste amador, / dime qué cosa es amor”. Aparece atribuida a Pedro de Castilla, pues va precedido de la rúbrica *Villançico suyo*. Como anota Dutton, se trata de una versión de un célebre villançico enciniano (“Pues amas, triste amador, / dime qué cosa es amor” ID1011, 96JE-133) que estudiaré más adelante.

estudiosos que se han acercado a los textos y a los autores de LB1 (Juan Rodríguez del Padrón, Rodrigo Manrique⁷⁵⁶, Guevara, etc.), como ha señalado acertadamente Manuel Moreno, han venido subrayando la novedad de este cancionero en lo que toca a la articulación de las composiciones que lo integran. Giuseppe Di Stefano⁷⁵⁷, Miguel Ángel Pérez Priego⁷⁵⁸, Maribel Toro Pascua⁷⁵⁹ o el propio Manuel Moreno⁷⁶⁰ han insistido en la profunda originalidad del compilador de LB1, un compilador capaz de reorganizar con una finísima sensibilidad literaria los textos de Juan Rodríguez del Padrón, de articular los romances en distintas secciones para crear pequeñas secuencias narrativas entre unos y otros, de retocar las coplas de Puertocarrero para dotarlas de un mayor grado de dramaticidad⁷⁶¹ o de dar una particular cohesión unitaria a los textos de Rodrigo Manrique. ¿Qué poeta o editor pudo realizar un experimento semejante? Para determinar la identidad de un compilador tan particular el procedimiento idóneo sería buscar en otros cancioneros anteriores o contemporáneos una manera parecida de proceder. En su último trabajo sobre la cuestión Manuel Moreno resumía sus investigaciones:

Del cotejo de LB1 con otros cancioneros sacaba una conclusión: dado que los supuestos *sistemas asociativos* entre las composiciones que aparecen en LB1 no aparecen en otros cancioneros habría que concluir, efectivamente, que el manuscrito tiene una serie de tenedencias que habrá que respetar.

Moreno piensa en la ingente tarea de editar LB1, labor a la que ha dedicado varios años de generosa investigación; en efecto, la principal tendencia que el valiente editor de LB1 debería de respetar es la novedad que ofrecen las innumerables variantes de los textos, así como la particular organización de los núcleos de poemas que encontramos

⁷⁵⁶ Véase el trabajo de María Begoña Campos Souto: “Problemas ecdóticos y de edición en la obra poética de Rodrigo Manrique”, en Andrew Beresford y Alan Deyermond (eds.): *Proceedings of the Eight Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 5), 1997, pp. 75-84.

⁷⁵⁷ “Romances en el Cancionero de la British Library, Ms. Add. 10431”.

⁷⁵⁸ “Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón”.

⁷⁵⁹ “La Sepultura de amor de Guevara. Edición crítica”, en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.): *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, 1996, pp. 663-689.

⁷⁶⁰ Por ejemplo en sus trabajos “Una nueva edición de LB1” y “Transmisión y estructura en LB1: *Pliegos sueltos y única*”.

⁷⁶¹ Véanse los dos trabajos que el profesor Moreno dedica a esta cuestión: “Poesía dialogada, al fin y al cabo teatro: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero”, en Alan Deyermond (ed.): *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 30), 2000, pp. 19-32 y “Teatro cortesano en los *Cancioneros* castellanos: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero”, *Revista de Literatura Medieval*, XII (2000), pp. 9-53.

en el manuscrito; en ambos casos, la originalidad del compilador de LB1 es inexcusable. Pero es posible diferir en un punto de las opiniones de Moreno: sí que hay un *Cancionero* anterior en el que encontramos sistemas asociativos como los que presenta LB1. Se trata, obvio es decirlo, del *Cancionero* de Juan del Encina, publicado todavía en el período incunable (1496). Las deshechas de Juan del Encina presentan una serie de rasgos que muestran una clara voluntad de articular los textos entre sí: conexiones intertextuales entre romances, canciones y villancicos, ordenación secuencial de los textos, estructura narrativa de los grupos de poemas, etc. Estos procedimientos son los que los estudiosos de los autores y las obras de LB1 han observado con una cierta extrañeza en el cancionero manuscrito de la British Library; pero son los mismos procedimientos que practica Juan del Encina en la sección de las deshechas o en la de las coplas de amores de su *Cancionero*. Las páginas que vengo dedicando a la sección de los romances y canciones con sus deshechas me eximen de abundar aún más en este punto.

Creo muy posible relacionar la novedad del *Cancionero* de Encina con la originalidad compositiva con que trabaja el compilador de LB1. En este punto parece necesario atender a la sugerente propuesta que Royston Oscar Jones realizó en un trabajo de hace casi cincuenta años⁷⁶²: ¿pudo haber sido Encina el compilador de LB1? La sugerencia de Jones se basaba en las composiciones finales del cancionero, en particular en el testimonio del villancico enciniano “Dos terribles pensamientos” (ID1138, LB1-460) cuya expresiva rúbrica dice: *Villançico Del actor deste libro*. La rúbrica, desde luego, es clara, si bien podría tratarse de una falsa atribución, como otras que se hicieron al prestigioso Encina⁷⁶³. Precisamente “Dos terribles pensamientos” es uno de los dos textos de LB1 que aparecieron ya antes en 96JE (el otro es “No se puede llamar fe”, ID1144, 96JE-136 y LB1-467). La comparación entre los dos testimonios en ambos cancioneros revela que difícilmente pudo ser Juan del Encina el compilador material de la sección final de LB1: parecería extraño que el propio Encina aceptara algunas lecturas de esos dos textos —a todas luces incorrectas— en el cancionero londinense; el lector que conozca la extraordinaria perfección formal de los versos y las rimas del cancionero de autor enciniano estará de acuerdo en que los versos

⁷⁶² “Encina y el Cancionero del British Museum”, *Hispanófila*, 11 (1961), pp. 1-21.

⁷⁶³ Aunque resultaría extraño —y hasta ridículo, como dice Jones— atribuir a otro poeta una composición tan extraordinariamente conocida, como sabemos por los pliegos sueltos. Podría tratarse igualmente de una curiosa broma final o de una atribución caprichosa que buscara el paraguas de una autoridad reconocida.

hipermétricos, las reelaboraciones poco acertadas, los cientos de lecturas triviales que pueblan LB1 —también en esa sección final de LB1 dedicada al salmantino— no pueden ser adscritos a la mano de Encina⁷⁶⁴. Sobre todo si tenemos en cuenta que LB1 es un cancionero en vías de ser llevado a imprimir, como ha defendido Moreno. También Encina preparó su texto para la imprenta y la prueba de que lo hizo en persona, como ha mostrado Beltran (1999), radica en el extremado cuidado que puso en todos los aspectos relacionados con la organización, compaginación y precisión textual⁷⁶⁵. Podría pensarse que el compilador del *Cancionero* del British pudo ser un copista que, de algún modo, siguiera las indicaciones del poeta salmantino, pero en tal caso sigue sin resolverse la cuestión principal: si un copista trabajó a las órdenes de Encina ¿cómo no empleó los textos que ya habían sido editados —y reeditados varias veces— años antes por su propio autor?

Por otro lado, la famosa rúbrica *Villançico Del actor deste libro* no puede deberse a la mano de Encina por la sencilla razón de que Encina no rubricaba así. El lector de 96JE sabe que Encina aparece obsesivamente en los títulos de sus composiciones, quizá para resolver las dudas de atribuciones⁷⁶⁶. No encaja con la manera de proceder de Encina una rúbrica tan misteriosa porque él —definido en tiempos como un Prometeo en permanente búsqueda de prestigio⁷⁶⁷— no tuvo reparo en figurar de un modo redundante como autor de cada una de las composiciones que editó en su propio *Cancionero*. Es impensable que él se responsabilizara materialmente de la compilación de LB1: nunca habría accedido a que se editaran sus textos tan corrompidos como los de

⁷⁶⁴ Puede verse esto al comparar los versos finales de “No se puede llamar fe” en las versiones de los dos cancioneros. El texto de LB1 presenta una vuelta nueva notoriamente más simple en su elaboración que la suprimida de 96JE. Aparecen dos versos hipermétricos de nueve sílabas y presenta un extraño cambio de rima que no hace sentido y que rompe el esquema de rimas, tan cuidado en el texto que editó su autor en 96JE. Desarrollo esta comparación en mi trabajo “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1”, ponencia leída en el XVII Colloquium (Londres: Queen Mary, 29-30 junio de 2006), en prensa.

⁷⁶⁵ En este sentido conviene atender a un viejo trabajo de J. Anderson (“Juan del Encina: An Abuse of Form?”, *Romance notes*, X [1968-1969], pp. 353-358) que tras leer detenidamente todos los versos de 96JE encontró tan solo dos pequeños “errores” en la organización estrófica de las rimas (comenté uno de ellos en el capítulo inicial, a propósito del *Arte de poesía castellana*); la perfección formal del resto del *Cancionero* le llevó a concluir que esos dos fallos son deliberados y justificables por una sutil ironía literaria. En este punto 96JE se sitúa en las antípodas de los descuidos y errores de LB1.

⁷⁶⁶ De hecho, cuando en torno a 1521 Encina rubrique lo que parece un conjunto de autógrafos suyos, volverá a copiar su nombre en las rúbricas, como ya hiciera veinticinco años antes en su *Cancionero*; véase V. Beltran: “Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución”, *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 41-71.

⁷⁶⁷ R. Andrews: *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley: University of California Press, 1959.

la sección final de LB1. Recordemos, a este propósito, sus conocidas quejas contra los deturpadores de sus textos en los preliminares en prosa de 96JE.

En cualquier caso, me interesa subrayar la novedad de Encina. Al respecto y siguiendo el hilo de nuestro razonamiento, la particular organización de los grupos y núcleos de poemas de LB1 debe mucho al diseño organizativo que Juan del Encina llevó a cabo en el *Cancionero* del 96. Si no podemos concluir que el salmantino compiló LB1, sí que debemos hablar de una marcada influencia literaria: son muchos los aspectos encinianos de LB1 que he ido señalando, en particular en todo lo relativo a la articulación narrativa de los romances y sus deshechas, pero también en el caso de algunas composiciones individuales. De este modo, dejo aquí constancia de la impronta del *Cancionero* enciniano en LB1, uno de los más importantes cancioneros de las primeras décadas del siglo XVI, que realiza una atinada selección manuscrita de lo mejor de la poesía de la época de los Reyes Católicos. Una vez más Encina es un referente para los poetas cancioneriles de finales del siglo XV y del nuevo siglo.

4.3. Las deshechas de Encina y la sección de romances del *Cancioneo general*

Desde el punto de vista de la influencia ejercida por la concepción enciniana de la deshecha, cabría señalar otro reflejo de su impronta en cancioneros posteriores en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511). De los treinta y ocho romances que figuran en la sección de romances de 11CG (nn. 422-459 de la edición de González Cuenca) tan sólo diez aparecen en solitario. Los restantes veintiocho presentan o bien glosa de cada uno de sus versos, realizadas generalmente por un autor distinto del texto primario (diez casos), o bien deshecha (dieciocho casos). El contraste entre ambos géneros es muy patente: las glosas dan lugar a textos muy extensos, en tanto que la extensión de la deshecha es siempre mucho menor. El género de la glosa tiene una rica tradición a lo largo de las distintas generaciones de poetas de cancionero; pero la glosa de romances, más tardía, se difundió como una moda literaria de finales del siglo XV y comienzos del XVI⁷⁶⁸. En cambio, no hay una tradición anterior suficientemente consolidada en el itinerario de la configuración de la deshecha como género cancioneril: propiamente, como dijimos, es Encina su principal impulsor y cultivador en la sección de deshechas de su *Cancionero*.

⁷⁶⁸ Vuelvo sobre las glosas cancioneriles, con algunas referencias bibliográficas adicionales en la primera parte del capítulo siguiente.

En la sección de romances del *Cancionero general* se advierte que la práctica de Encina de emplear villancicos como deshecha de romances ha quedado configurada como rasgo específico del género⁷⁶⁹. Otra tendencia que se advierte a la vista de las deshechas de esta sección de 11CG es que las rúbricas manejan indistintamente los epígrafes *villancico* o *dessecha*: en los dos casos se trata del mismo subgénero literario. En concreto, encontramos ocho textos en los que la rúbrica precisa *villancico* y otros ocho en los que indica *dessecha*⁷⁷⁰. La lectura de las composiciones muestra a las claras que en ambos casos se trata de deshechas a los romances correspondientes; así lo comprende González Cuenca, como revela su numeración. Una tendencia más que puede advertirse en el *Cancionero general* es la concisión de los villancicos de deshecha: las deshechas a estos romances son siempre breves, sencillos corolarios o precisiones de algún aspecto relacionado con el texto primario. En la mayoría de las deshechas el villancico consta de estribillo y una única vuelta. Es significativo que esto suceda precisamente con el único romance enciniano con su deshecha que aparece en 11CG: “Mi libertad en sossiego” (nn. 457/1 y 457/2). Recordemos que la deshecha de Encina constaba de cinco vueltas en 96JE; al copiarse en la recopilación de Hernando del Castillo —sospecho que directamente del *Cancionero* de Encina— se eliminaron todas las vueltas salvo la primera. En este sentido, la concentración expresiva y la brevedad de los textos constituyen otra marca más de la poética de este subgénero⁷⁷¹. Ya vimos cómo los textos de Garci Sánchez en LB1 mostraban también esa evolución hacia la forma breve de la deshecha.

La nómina de autores de deshechas del *Cancionero general* se corresponde con un conjunto de poetas de cancionero que desarrollan su obra literaria a caballo entre un siglo y otro⁷⁷²: Lope de Sosa (423), Soria (435), Alonso de Cardona (437), el Comendador Ávila (439), Nicolás Núñez (431 y 449), Juan de Leyva (440), Quirós, (453 y 454), Alonso de Proaza (456) y Cumillas (459). Junto a estos aparecen nuestro Encina (457) y el particular experimento literario de Garci Sánchez de Badajoz, ya comentado (447). De todos estos textos únicamente me detendré, por la posible influencia enciniana, en el romance de Nicolás Núñez (n. 449; vv. 1-20):

⁷⁶⁹ Es significativo que en la sección de canciones de 11CG (González Cuenca, II, nn. 267-421) no aparezca deshecha alguna.

⁷⁷⁰ De hecho, la primera deshecha de todas presenta una rúbrica que incide precisamente en esta falta de diferenciación (n. 423/2): *Villancico por dessecha*.

⁷⁷¹ Al respecto, véase el punto 1.4 del capítulo V.

⁷⁷² Resultan de gran ayuda las preciosas informaciones biográficas que ofrece González Cuenca en los lugares correspondientes. Entre paréntesis doy el número que asigna a estos textos en su edición.

Por un camino muy solo / un cavallero venía, / muy cercado de tristeza / y solo de
compañía. / Con temor le pregunté; / con pesar me respondía / que vestidura tan triste /
que por dolor la traía. / Díxome todo lloroso / que su mal no conocía, / que la pasión que
mostrava / no era la que padecía, / que aquélla vestía el cuerpo, / la otra el alma vestía. /
En su vista se conoce / que mal de amores traía: / con los ojos lo mostrava, / con la
lengua lo encobría. / Contento de su penar, / su mal por bien lo tenía. / Apartándose de mí,
/ aqueste cantar dezía:

La deshecha del propio Núñez, insertada a continuación, incide en la necesidad de guardar secreto sobre el dolor de amor. El romance describe a un enamorado en camino en una situación muy parecida al caminante enciniano de “Por unos puertos arriba” y a los textos paralelos de Garci Sánchez y Pinar. El primer verso parece inspirado en el texto del salmantino y la descripción del enamorado sigue también la misma pauta: vestidura triste, lágrimas, negación del consuelo. En el caso de Núñez el motivo central es el aspecto externo del caminante y el contraste entre el vestido interior y el mal de amores que arraiga en su alma; por otro lado, en el texto de Núñez el narrador en tercera persona se convierte en el interlocutor del penado caminante, frente al romance de Encina, en el que el pastor no aparece como interlocutor hasta la deshecha. Con todo, comparten un tono y una serie de motivos que sugieren un cierto parentesco literario⁷⁷³.

4.4. La influencia de Encina en el *Cancionero* de Urrea (1513)

El *Cancionero* de Pedro Manuel de Urrea (Logroño: Guillén de Brocar, 1513) constituye otro hito en la recepción del *opus maius* de Encina. Se trata de una ambiciosa compilación de textos (Dutton contabiliza casi doscientos), probablemente el cancionero de autor más importante del primer tercio del siglo XVI. Sólo el hecho de tratarse de un cancionero personal nos remite ya al principal antecedente literario, la compilación de Juan del Encina. Pero una lectura atenta del *Cancionero* de Urrea revela una marcada influencia del poeta salmantino en muy diversos órdenes. Aunque ahora me interesa

⁷⁷³ Parentesco que posiblemente pasa por la impronta del texto de Garci Sánchez: como en este, el villancico de deshecha es el canto lírico, musical, que presenta el propio romance (lo dice el v. 20, al final del romance: “aqueste cantar decía”).

principalmente la posible huella de las deshechas de Encina, parece oportuno señalar algunos otros puntos de contacto entre ambos cancioneros⁷⁷⁴.

De entrada, la organización y el diseño general del *Cancionero de las obras de Pedro Manuel de Urrea* deben mucho al esquema trazado por Encina. No me refiero a los recursos de ordenación y coherencia interna entre series de poemas, que no son tan abundantes, sino a la propia distribución de las composiciones por secciones: como en Encina, antes de las secciones principales encontramos un buen número de prólogos en prosa (dedicados muchos de ellos a su madre, la Condesa de Aranda, o a su mujer, Doña María de Sese). Y también como Encina la sección de lo religioso figura al principio (nn. 3-9)⁷⁷⁵. Después encontramos las de las coplas de amores (11-43) y los motes y glosas (44-55); a continuación, viene la sección de la que nos ocuparemos en seguida, los *Romances con sus deshechas compuestos por don Pedro de Urrea* (56-75) y los géneros fijos: canciones (76-119) y —después de otro prólogo a Doña Beatriz de Urrea, otra de sus protectoras— villancicos (124-178); esta última es la sección más extensa por el número de textos. Al final del *Cancionero*, siguiendo el esquema de la distribución de Encina aparece lo dramático, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea de prosa trobada en metro por don Pedro de Urrea*, el texto más conocido del autor aragonés por su madura y temprana asimilación de la obra de Rojas⁷⁷⁶. Tras los 823 versos de la *Tragicomedia* aparece un conjunto de textos que podrían leerse como apéndices a la obra anterior. Ya sólo por este apresurado repaso de las secciones del *Cancionero* de Urrea podemos advertir la clara voluntad ordenadora del autor, así como su recurso a las rúbricas —con la presencia obsesiva y redundante de su nombre, como en Encina— para organizar las secciones.

A su vez, y ya dentro del *Cancionero*, los tópicos y los temas de muchos de los textos muestran que Urrea escribe su obra poética con la plantilla y el modelo de Juan del Encina. Pienso, por ejemplo, en uno de los primeros textos de sus coplas de amores (*Otras suyas sobre qué cosa es amor*, n.13), donde encontramos una *definitio amoris* que sigue la pauta retórica de Encina y otros, con la tópica asociación de metáforas⁷⁷⁷.

⁷⁷⁴ Está cerca de ver la luz la edición crítica de este importante cancionero impreso por parte de Maribel Toro Pascua. Agradezco a Maribel Toro su generosa y paciente respuesta a mis cuestiones. Para todo lo relacionado con las influencias recibidas por Urrea la introducción de esta edición constituirá un referente imprescindible.

⁷⁷⁵ Manejo el número que Dutton asigna a cada poema de 13UC: así resulta más sencillo advertir las cuestiones de distribución y ordenación de textos.

⁷⁷⁶ Véase la edición electrónica de José Luis Canet en <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Egloga>.

⁷⁷⁷ “Lazo que a todos ofende; / un ladrón con lima sorda / que hurta quanto parece; / celada que nos defiende, / cuidado que nos engorda / plazer que nos aflaqueçe. // Una miel que mucho amarga, / una hiel

La huella de las coplas de amores de Encina es clarísima en *Otras suyas a su amiga questava doliente de sarrampión* (24), sobre todo por la *Respuesta della por los mismos consonantes hecha por don Pedro que estava el malo del mismo mal* (25). Recordemos que también Encina manejó el recurso de la respuesta con idénticas rimas en el contexto de sendos poemas a la enfermedad de la amiga (la peste, en concreto, nn. 52 y 53 de 96JE). En fin, la influencia de la retórica de la agudeza enciniana es evidente en un texto de Urrea como *Otras suyas en las quales esta puesto el nombre de su amiga por las primeras letras y tan bien por las postreras* (18), en el que descubrimos el nombre de Leonor, su amiga, que vuelve a aparecer —como sucedía con la Bárbola enciniana— en otras coplas de amores⁷⁷⁸; por otro lado, Urrea cultiva subgéneros cancioneriles que manejó su predecesor salmantino como las mismas rúbricas expresan a las claras: *Disparates conpuestos por Don Pedro Manuel de Urrea* (31), *Testamento de amores trobado por don Pedro de Urrea* (42) o el *Perque de don Pedro de Urrea* (43)⁷⁷⁹. Urrea compone muchas de sus coplas de amores sobre la falsilla —retórica, temática— facilitada por la correspondiente sección de Encina: sin ánimo de penetrar aún más en el contenido de cada uno de los textos de Urrea⁷⁸⁰, uno tiene la impresión de que las coplas de amores del salmantino tenían ante los ojos de Urrea un cierto estatus de textos canónicos a partir de los cuales elaborar versiones, imitaciones y recreaciones varias: como podemos ver por el brevísimo recorrido que he trazado, la huella de las coplas encinianas en Urrea no se reduce a una serie de versos o tópicos puntuales. Nuevamente la poesía de Encina se nos aparece como un modelo para los autores posteriores, los poetas de cancionero del primer tercio del siglo XVI. En este sentido, ya señaló Toro Pascua en un certero trabajo que la novedad de las fiestas de amor de Urrea (n. 29) no se debía tanto a la lectura directa de los *Trionfi* petrasquescos como a la influencia del *Triunfo de amor* de Juan del Encina⁷⁸¹. Como vemos, no fue la única ocasión en la que Urrea siguió la pauta del poeta salmantino.

que nos dulcea, / agua de plaziante fuente / que beberla es una carga” (ID4728, 13UC, vv. 7-16). Para el *Cancionero* de Urrea manejo los textos de Dutton que acentuó y puntuó; además, regularizo conforme al uso moderno (doy y vocálica como i, restauro la altenancia u vocálica / v consonántica, etc.). Sobre este texto y su tradición debe verse el trabajo de A. Chas: «“El amor ha tales mañas”. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero», *Cancionero general*, 2 (2004), pp. 9-32.

⁷⁷⁸ La rúbrica *Canción a su amiga que se desposó* (n. 88) contiene probablemente otra referencia más a los textos de Encina quien —recordémoslo— dirigió su *Testamento de amores a su amiga porque se quería desposar* (n. 59; véase también n. 60: *Juan del Enzina a su amiga porque se desposó*).

⁷⁷⁹ Ciertamente el modo mismo de rubricar es formalmente idéntico a la manera enciniana.

⁷⁸⁰ Con gran tino realiza este trabajo Toro Pascua en su edición de Urrea, en prensa.

⁷⁸¹ “Los ‘triumfos de amor’ como fuente para la creación alegórica: a propósito de Juan del Encina y Pedro Manuel de Urrea, con Petrarca”, en Alan Deyermond y Jane Whetnall (eds.): *Proceedings of the Eleventh*

En cuanto a las deshechas, que es de lo que ahora tratamos, llama la atención, de entrada, la rúbrica que abre la sección correspondiente de Urrea (que se extiende entre los nn. 56-75): *Romances con sus deshechas compuestos por don Pedro de Urrea* (fol. 29 r.). El tenor literal del título es semejante al que empleó Encina como encabezamiento de su correspondiente serie de textos. La sección de deshechas de Urrea presenta algunas tendencias que nos permiten acercarnos a la evolución del género: por un lado, y como sucede desde Encina, sólo hay villancicos como deshecha. Por otro lado, en Urrea no encontramos los villancicos como apéndices a canciones sino sólo a romances, como indica la rúbrica con precisión (en concreto son siete villancicos como deshecha de otros siete romances). El tipo de romances que funciona como texto primario es siempre, como es preceptivo, el romance cortesano de raigambre cancioneril. Junto a esto, Urrea incluye, entre los veinte textos que integran esta sección, las glosas de romances, como ya sucediera en la correspondiente sección del *Cancionero general*: en dos ocasiones (nn. 59 y 63) glosa a lo largo de ocho extensas vueltas los dieciséis versos de que consta el romance antecedente (nn. 58 y 62). El *Cancionero* de Encina no aparece ningún ejemplo de este modelo de glosa extendida de romances cortesanos.

Además de estos cuatro textos —y de los catorce que comentamos más abajo— encontramos otras dos glosas sin romance previo; se trata de las dos composiciones finales de la sección (nn. 74 y 75), antes de las canciones. Constituyen lo que Encina llamaba glosas a textos ajenos, que, como tales, no figuran como texto primario. La primera de ellas nos ofrece otra interesante pervivencia del poeta salmantino; se trata de la *Glosa trobada por don Pedro Manuel de Urrea sobre una canción que dize al dolor de mi cuidado* (ID4790 G 1961). Encina había glosado esa misma canción en el primer texto de su sección de *Glosas de canciones y motes ajenos*, a continuación de las coplas de amores⁷⁸². No sólo eso: la glosa de Urrea de la anónima canción “Al dolor de mi cuidado” sigue perfectamente la misma estructura métrica y estrófica de la glosa enciniana puesto que en ambos casos cada vuelta consta de una redondilla y el verso final glosado. Sin embargo, Urrea se distancia de Encina en la temática de la glosa: Encina realizó una glosa moral de la canción (*Glosa de una canción que dize “Al dolor*

Colloquium, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS), 2002, pp. 23-32. Véase también otro trabajo anterior: “Las dos ediciones del *Cancionero* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea”, en “Las dos ediciones del *Cancionero* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea”, en Andrew Beresford y Alan Deyermond (eds.): *Proceedings of the Eighth Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS), 1997, pp. 95-105.

⁷⁸² La comento en el capítulo siguiente, 1.2.

de mi cuidado”, etc. aplicada a los siete pecados mortales, n. 77), en tanto que la glosa del aragonés se ciñe a conceptos amatorios de la tónica cancioneril. En cualquier caso, una vez más una práctica enciniana, en este caso la glosa de una exitosísima canción anterior, es repetida significativamente por don Pedro Manuel.

Pasemos ya a los catorce textos que integran las deshechas de romances propiamente dichas. Transcribo en la tabla que aparece a continuación los primeros versos de cada una, así como la identificación y numeración facilitada por Dutton:

Romance (Dutton)	Villancico de deshecha (Dutton)	Correspondencia en la sección de villancicos
Desdichada la ventura (4770 13UC-56)	Pues yo mismo consentí (ID4771 D 4770 13UC-57)	13UC-121 Seis vueltas
Turbados los ojos míos (4775 13UC-60)	Porque queréis ojos ver (ID4776 D 4775 13UC-61)	13UC-135 Seis vueltas
Vida llaman a mi muerte (4779 13UC-64)	Mejor es tener tal mal (ID4780 D 4779 13UC-65)	13UC-158 Cuatro vueltas
El famoso en todas cosas (4782 13UC-66)	La muerte de bien querido (ID4783 D 4782 13UC-67)	-
En el plaziente verano (4784 13UC-68)	Si de vos que viene el mal (ID4785 D 4784 13UC-69)	13UC-122 Seis vueltas
La falsa ley del amor (4786 13UC-70)	Amor, pues me tienes preso (ID4787 D 4786 13UC-71)	13UC-173 Tres vueltas
Estando mi triste vida (4788 13UC-72)	Pues este mal no me mata (ID4789 D 4788 13UC-73)	13UC-166 Ocho vueltas

En la tercera columna he tratado de reseñar un rasgo muy significativo de todas las deshechas de Urrea: salvo en un caso, todas ellas figuran como villancicos más extensos en la sección posterior de los villancicos. A excepción de ese mismo caso, todas las deshechas a romances trovadorescos constan del estribillo y una sola estrofa. Frente a la práctica de Encina, Urrea sigue la tendencia del *Cancionero general* de limitar la extensión de los villancicos de deshecha a una única mudanza; pero no recurre a deshechas *ad hoc* o creadas específicamente como corolarios de los romances, sino que procede como ya lo hiciera Encina en el caso de sus deshechas pastoriles: reutiliza

textos que ya tenía escritos y que ocupaban otra posición en el *Cancionero* de 1513⁷⁸³. De este modo, los seis textos aparecen por duplicado en el *Cancionero* de Urrea: con su forma extensa en la sección de villancicos y con la forma reducida (primera mudanza) en la de deshechas. Esto se debe probablemente a que Urrea buscaba conformar una sección de deshechas “canónica” en la que se respetaran todos los rasgos distintivos que este subgénero cancioneril había ido desarrollando en los decenios anteriores: forma de villancico, romance como texto primario principal, tema amoroso, diálogo con el romance, brevedad, etc. Probablemente aquí radica la mayor originalidad de Urrea, en esa pretensión de hacer una sección canónica de deshechas dentro de un cancionero de autor. De hecho, la única excepción confirma este modo de proceder: el villancico “La muerte de bien querido” (n. 67) presenta tres mudanzas y se distancia de todos los demás precisamente porque —este sí— fue escrito *ad hoc*, como deshecha al único romance histórico de todo el conjunto: el *Romance sobre la muerte del Condestable de Navarra* (“El famoso en todas cosas”, n. 66). Por otro lado, en esa reutilización de textos ya escritos Urrea renuncia a manipular los textos: no existen variantes entre las dos versiones.

Sobra decir que los textos de deshecha han sido cuidadosamente seleccionados; en todos los casos la relación entre texto primario y deshecha es clara. No podía ser de otro modo puesto que el aragonés tenía dónde elegir: entre sus más de cincuenta villancicos Urrea encontró temas y tópicos que se adecuaban convenientemente a la temática amorosa y conceptuosa de sus romances cortesanos. El diálogo entre romance y deshecha, por tanto, resulta fluido; así, por ejemplo, el motivo del diálogo entre los ojos y el corazón, que recorre el romance n. 60 (“el coraçón dize a ellos / fueron causa de penar; / ellos responden llorando / que no se deven culpar”, vv. 1-4) encuentra su corolario en la deshecha correspondiente (n. 61) que enlaza el sufrimiento de amor con el motivo de la mirada:

Porque queréis ojos ver, / pues el mirar / se paga con el llorar. // Porque procuráis sentir / el plazer que no es plazer, / pues que veis para no ver / y no veis para morir. / Porque trabajáis vivir / en el mirar, / pues se muere en el llorar.

⁷⁸³ Urrea no se conforma con citar el verso inicial y la indicación *et coetera* como hizo Encina con las deshechas rústicas, sino que copia íntegramente los textos.

En el romance n. 70 (“La falsa ley del amor”) Urrea desarrolla una muy enciniana crítica a los caprichos de las leyes del dios de amor; no falta en esa crítica el recurso a la *religio amoris*, siguiendo la manera enciniana:

La falsa ley del amor / no se deve predicar, / que aunque se sirva y se crea / nadi se puede salvar. / Si se sirve con ayunos, / qu’ es ningún plazer tomar, / nunca jamás lo agradece / ni nos suele aprovechar. / Si se sirve con limosnas, / qu’ es nuestra alegría dar, / tanpoco lo tiene en nada / ni nos lo quiere estimar. / Si hazemos disciplinas, / qu’ es nuestras carnes guardar, / no comple que lo hagamos / qu’ el nos suele desviar. / No creo en el dios de amor, / dios de amor de enamorar”. (vv. 1-18)

Tras el romance, en forma de descripción de la ineficacia de todo servicio al dios Amor, la deshecha contiene la pregunta directa al dios: “Amor pues me tienes preso, / di el porqué, / que yo triste no lo sé” (n. 71). Se trata de un mecanismo y un tópico que ya hemos notado varias veces en Encina⁷⁸⁴.

Por otro lado, el esquema compositivo de algunos romances de Encina puede adivinarse en los de Urrea; véase, por ejemplo, la ya tópica descripción del amante frustrado que huye por terrenos selváticos llorando su pena, que se advierte en uno de los romances de Urrea:

Tales gemidos va echando / el cavallero de amor / que qualquiera que lo oya / de manzilla avía dolor. / La persona aflaquecida, / muerto sin ningún color, / va muy muerto y no enterrado, / sin esfuerço y con pavor.

Recuerda a las claras al enciniano “Por unos puertos arriba”, que probablemente contribuyó a configurar esta descripción del amante frustrado y que encontró una notoria descendencia en los siguientes decenios, como vamos viendo. Otra descripción enciniana que se hizo canónica para Urrea es la alegoría bélica en la que el poeta, en primera persona, narra la conquista de su corazón como si se tratara de un castillo o fortaleza tomado por el enemigo. Tal esquema, desarrollado con gran habilidad por Encina en el exitoso romance “Mi libertad en sossiego” es el que retoma Urrea en su romance n. 62, que transcribo íntegro:

⁷⁸⁴ No olvidemos tampoco la proximidad que se da entre esta “falsa ley del amor” y aquella ley del enamorado que aparece formulada al final de “Mi libertad en sossiego” de Encina: “No tiene ningún concierto / la ley del enamorado: / del amor y su poder / no ay quién pueda ser librado” (108, vv. 27-30).

Hallo ser siendo vencido, / osado, sin corazón, / que entra en peligros mayores / mi mal con más afición. / Tan contraria guerra fuerte, / entre ventura y razón, / que me tienen sitiado / en ajena habitación / y mi fortaleza tienen / en muy cierta perdición; / sáname su artillería, / hiéreme su provisión. / A partido me e ya dado / y con esta condición: / que les pese de mi bien / y huelguen de mi pasión.

Una cala más detenida en los textos de Urrea probablemente revelaría un cierto número de calcos verbales, léxicos y sintácticos de los textos de Encina. No es difícil advertir en composiciones de Urrea la huella del estilo y la retórica del salmantino; pienso, por ejemplo, en una deshecha como la n. 65 (“*Mejor es tener tal mal / y padecer / que sin él plazer tener*”) en cuyo estribillo suena el esquema sintáctico y temático de una deshecha enciniana notablemente más elaborada: “*Más vale trocar, / plazer por dolores / que estar sin amores*” (119).

En suma, la sección de las deshechas de Urrea se distancia de la de Encina en varios aspectos: por un lado, resulta formalmente más acabada y sigue las pautas que fueron configurando el género desde el *Cancionero* de Encina hasta el de Hernando del Castillo; por otro, no encontramos en las deshechas de los romances de Urrea la pretensión enciniana de articular narrativamente romances y villancicos. Sin embargo, no faltan puntos de encuentro claros entre un autor y otro, un claro índice de la importancia de la poesía enciniana como guía de la poética cancioneril posterior. Los textos de Urrea muestran incluso que algunos temas y tópicos encinianos adquirieron un cierto estatus de canónicos, que justificaba su emulación o imitación. El esquema del amante enamorado que vaga por bosques o selvas, la alegoría del amor como combate o —ya en otro nivel— algunos subgéneros cancioneriles como el testamento de amor, el porqué o la definición de amor constituyen una prueba clara de la impronta dejada por la obra enciniana en un autor posterior de la talla de don Pedro Manuel de Urrea.

4.5. Entre romancero cortesano y lírica cancioneril: el caso de los romances de Encina

Hecha la excepción de “¿Qu’es de ti, desconsolado?”, los otros tres romances de Encina que he estudiado (“Por unos puertos arriba”, “Mi libertad en sossiego” y “Yo me estaba reposando”) presentan unas características muy concretas que es preciso vincular

a una moda cortesana bien conocida que suele situarse en las primeras décadas del siglo XVI: la de la asunción del romancero por parte de la poética cancioneril y los poetas de cancionero⁷⁸⁵. Hemos manejado en páginas anteriores el marbete de romances trovadorescos o cortesanos, términos que tratan de nombrar a este conjunto de romances híbridos en los cuales los temas y la retórica se aproximan hasta casi fundirse con la estética cancioneril, sin llegar a perder su condición de romances. Aunque el fenómeno ya está suficientemente descrito parece oportuno anotar el papel jugado por Encina en el desarrollo de este tipo de composiciones híbridas⁷⁸⁶.

Explica la cuestión Pérez Bosch: “lo que hacen los poetas de la época de los Reyes Católicos es contrarrestar la “anarquía” métrica y formal del romance sometiéndolo a unas nuevas reglas del juego, que, lógicamente derivan de las propias convenciones cortesanas”⁷⁸⁷. Los tres romances cortesanos de Encina constituyen un muy buen ejemplo de esta mixtificación. De hecho, aunque no pueda considerarse al salmantino un innovador en este punto sí conviene volver a llamar la atención sobre la cuestión cronológica: el fenómeno de los trasvases entre romancero antiguo y lírica cortesana se suele asignar a las primeras décadas del siglo XVI y a los grandes cancioneros de ese tiempo, el *Cancionero general* (11CG), el *Cancionero Musical de Palacio* y el de la British Library (LB1), que recogieron un buen número de romances cortesanos. Una vez más debemos reconocer a Encina el tempranísimo interés que muestra por este novedoso fenómeno: los tres romances cortesanos de su *Cancionero* impreso en 1496 muestran una muy madura asimilación de las posibilidades que ofrece la hibridación de los dos géneros. La crítica considera obras maestras textos como “Por unos puertos arriba” o “Mi libertad en sossiego”. Son textos que se publicaron en 1496 y se cantaron en ambientes palaciegos aún antes. En este sentido, Encina, fiel a su proverbial interés

⁷⁸⁵ Tras los pioneros estudios de Orduna han contribuido a perfilar los encuentros y desencuentros del romancero con la lírica cortesana, entre otros, Pérez Priego (“Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón”), Di Stefano (“Romances en el *Cancionero* de la British Library”) y, más recientemente, Dumanoir: “De lo épico a lo lírico: los romances *mudados, contrahechos, trocados* y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo”, *Criticón*, 74 (*Siglo de Oro y reescritura. II: Poesía*, 1999), pp. 45-64 y, en particular, su monografía *Le Romancero courtois*; véanse también Gloria B. Chicote: “Campos semánticos recurrentes en la selección de romances quinientista” y Estela Pérez Bosch: “Notas sobre la recepción del romancero: del *Cancionero general* a otras colecciones poéticas del siglo XVI”, en R. Aleman, J. L. Martos y J. M. Manzanaro (eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica, 12), 2005, III, pp. 1289-1304.

⁷⁸⁶ Véase una atinada aproximación a la mixtificación de los códigos romanceril y cancioneril en el epígrafe “Codes poétiques *cancioneriles*, codes poétiques des premiers *romances*”, con numerosos ejemplos extraídos de nuestros romances cortesanos (los de Encina, entre otros) en el libro de V. Dumanoir: *Le Romancero courtois*, pp. 182-191.

⁷⁸⁷ “Notas sobre la recepción del romancero”, p. 1292, n. 14.

por renovar las convenciones de la lírica cancioneril, fue uno de los primeros poetas que aportaron su granito de arena en esta nueva dirección, la de la utilización del romance como cauce para desarrollar los manidos tópicos cancioneriles. En este sentido, creo que los textos encinianos muestran una extraordinaria madurez en el proceso de ensamblaje de lírica cancioneril y romancero.

Los temas de estas tres composiciones son típicamente cortesanos como va dicho: el amante desesperado que camina lamentando su pena o la narración alegórica del proceso de enamoramiento no ofrecen dudas. Y no digamos la anécdota de la visita nocturna a la casa de la amada para paliar el dolor de amor. No se trata de refundiciones de romances viejos con formulismos y fraseología cancioneril: se trata de composiciones de cuño eminentemente culto y cortesano —verdaderas poesías de cancionero— volcadas en los octosílabos propios del romance⁷⁸⁸. Dumanoir habla, en el caso de algunos textos de 11CG y LB1, de reescritura de romances viejos según el código cortesano cancioneril⁷⁸⁹; no llega a dar ese paso Encina pues sus textos son cultos, de autor. Nuestro poeta emplea con habilidad el léxico bélico relativo a la toma del castillo, tan sugerente⁷⁹⁰: “entraron a escala vista, / con su vista han escalado, / subieron dos mil suspiros, / subió pasión y cuidado / diziendo: «¡Amores, amorés!»” (vv. 13-17). El tecnicismo bélico (“a escala vista”) da pie a un recurso de *annominatio* (“con su vista han escalado”), tan frecuente en los textos encinianos. Aunque el motivo del castillo de amor (con sus variantes) hunde sus raíces en la propia tradición de la cortesía caballeresca no parece casual que Encina haya aquilatado en un romance la bellísima alegoría que recorre esta composición. Probablemente haya que apelar, como hace Chicote en su estudio sobre los campos semánticos de los romances cortesanos⁷⁹¹, a unos límites bastante difusos entre el romancero tradicional y los romances trovadorescos. El romance culto de autor se funde en los tres testimonios de Encina con tradiciones populares; y no faltan otros ejemplos, quizá más claros, de esa fusión: Gloria

⁷⁸⁸ El hecho de que Encina opte por la rima consonante en sus romances constituye, según creo, un rastro claro de la influencia de la retórica cancioneril, incompatible con la rima asonante del romancero tradicional. Véase el epígrafe “De la rime à l’assonance” de Dumanoir en su *Le Romancero courtois* (pp. 85-96). En este punto Encina sigue la práctica más común en los primeros romances: “C’est la consonance qui domine nettement dans les premiers romances conservés par la tradition manuscrite, qu’elle se manifeste ponctuellement ou dans le cadre plus vaste de la compilation d’un chansonnier. Ce sont en effet 87,5% des textes qui utilisent des vers majoritairement consonants” (p. 92).

⁷⁸⁹ “De lo épico a lo lírico: los romances *mudados*, *contrahechos*, *trocados* y las prácticas de reescritura”.

⁷⁹⁰ En otras composiciones bucea con notable habilidad en la terminología del mundo rural, en el ámbito religioso, jurídico, administrativo, cortesano, etc.

⁷⁹¹ G. Chicote: “Campos semánticos recurrentes en la selección de romances quinientista”. La referencia siguiente, en p. 95.

Chicote cita en su trabajo la composición enciniana “¡O castillo de Montanges”. En ella sí es claro el uso de un estribillo popular al servicio del tópico cancioneril del castillo de amor. Como hemos visto, el estribillo de esta composición se cantaba como tonadilla en ámbitos populares. Recordemos la versión de Encina:

“¡O castillo de Montanges, / por mi mal te conocí! / ¡Cuitada de la mi madre, / que no tiene más de a mí! // Conocéte, desdichado, / por mi desastrada suerte, / no porque tema la muerte / ni de mí tenga cuidado; / mas me siento lastimado / en verme dentro de ti”. (vv. 1-10)

Un estribillo popular sirve al poeta para desarrollar el tópico cancioneril del castillo de amor en el que él ha quedado encarcelado⁷⁹²: las tradiciones populares y de tipo oral se fusionan con las cortesanas. Al fondo percibimos la huella de la ficción sentimental con su prisión de amor; nada tiene de particular, pues los romances cortesanos contienen, como dijimos, una lirización de la doctrina amorosa de la ficción sentimental (la anécdota de “Yo me estava reposando” es inequívoca): desde la perspectiva de los lectores, a la que atiende el estudio de Pérez Bosch, no eran productos muy divergentes⁷⁹³. Encina apela a un mismo tipo de lector, ese que devoró en el cambio de siglo la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y, al tiempo, el que —partiendo de lugares ámbitos aficionados a las modas tradicionales como cortes y palacios— comenzó a interesarse por los romances tradicionales como un molde formal óptimo para el desarrollo de los conceptos cancioneriles.

Todavía puede espigarse algún otro testimonio de reescritura en los romances de Encina. Pienso en la versión de “Por unos puertos arriba” que estudié más arriba a propósito de la huella enciniana en el *Cancionero del British Museum*; en aquel texto (LB1-72) un poeta —probablemente Jerónimo Pinar— se aprovechó de los siete primeros versos del romance enciniano, los que describen el itinerario errático del

⁷⁹² Lo cierto es que la fraseología y los tópicos cancioneriles pueblan por doquier los tres romances encinianos, como hemos podido ver a lo largo de estas páginas. Los anteriores recorridos me eximen ahora de hacer nuevas calas: es un fenómeno que salta a la vista con la lectura de estos romances. En realidad, creo que es más fácil advertir los trasvases de códigos entre lírica culta y popular —al menos en el caso de Encina— en los villancicos con estribillos populares como los que menciono en el capítulo V, 3.7 o en las glosas a villancicos ajenos, de las que hablamos más arriba.

⁷⁹³ Estela Pérez Bosch: “Notas sobre la recepción del romancero: del *Cancionero general* a otras colecciones poéticas del siglo XVI”. El festejo cortesano contenido en los romances y las deshechas de Encina puede leerse, desde esta otra perspectiva, como un típico caso amoroso (peculiar por la huella de lo pastoril), próximo al universo de la ficción sentimental que preservaba, al tiempo, algunos ecos de la lírica popular.

enamorado, para acudir a continuación a un texto de la tradición popular y trazar el encuentro del enamorado con un ermitaño (“digasme tú el ermitaño / que hazes la santa vida”, vv. 14-15). Si el romance de Encina es ya una buena muestra de la reescritura romanceril de un episodio clásico de la ficción sentimental, no debe pasar inadvertido el segundo nivel de reescritura que se da en el texto de Pinar: de la reescritura cortesana primera de Encina se da un paso más en el ámbito del conceptismo cancioneril, toda vez que la pregunta al ermitaño no versa, como dijimos, sobre el paradero del ciervo del pie blanco (como sucede en el romance viejo que evoca Pinar) sino sobre la salvación eterna de los enamorados. De este modo, se da un segundo paso en la reescritura cortesana de un romance que, aunque conserve una nota tradicional, ya de suyo se adscribía a ese universo literario culto. Los trasvases entre lírica popular y reelaboración cortesana terminan por constituir, como ha visto la crítica, ambiguos caminos de ida y vuelta.

Por fin, y sin salirnos de LB1, cabe hablar de reescritura religiosa de un romance cortesano. Es lo que sucede con “Yo me estava reposando”, el texto que cierra la sección enciniana de romances y deshechas, y su versión a lo divino, “Yo me estava en la mi celda” que aparece en la sección final de LB1 (LB1-464). Si atendemos a la hipótesis de Jones, que postula la autoría enciniana de la versión a lo divino⁷⁹⁴, tendríamos que hablar de reescritura religiosa por parte del mismo autor de la versión cortesana. Lo cierto es que el propio Encina versionó a lo divino en el cuerpo del mismo 96JE alguna de sus composiciones cortesanas que aparecen en secciones distintas del *Cancionero*; recordemos su villancico “¿Quién te traxo, Criador” (96JE-126), una reescritura a lo divino de una deshecha enciniana que conocemos bien, “—¿Quién te traxo, cavallero”.

En resumen, los tres romances trovadorescos que el salmantino incorporó a la sección de romances y deshechas de su *Cancionero* constituyen un hito relevante en el proceso de mixtificación que se da entre los códigos del romancero y los de la lírica culta cancioneril a finales del siglo XV y comienzos del XVI. Encina advirtió con notable perspicacia las enormes posibilidades literarias de una mezcla semejante de

⁷⁹⁴ En realidad postula que Encina es el compilador de LB1 y, probablemente, el autor del grupo de composiciones que cierra el manuscrito londinense; al respecto, véanse mis matizaciones, ya mencionadas: “El *Cancionero del British Museum* (LB1) y el de Juan del Encina (96JE)”.

códigos⁷⁹⁵. En los romances de su *Cancionero* del 96 mostró haber asimilado muy tempranamente las características más representativas del romancero cortés, que años después se consolidarían en los cancioneros impresos y en los pliegos sueltos.

⁷⁹⁵ Una vez más, el perfil del salmantino se dibuja con el rasgo de la originalidad, que en esta ocasión se concreta en su interés por los hibridismos y por la transferencia de géneros; se trata de un aspecto con el que ya nos hemos topado otras veces en el estudio de su personalidad literaria.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MIGUEL, Álvaro: "Garci Sánchez de Badajoz y la poesía italiana" en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 141-152.
- _____: "Cuatro motivos hispano-italianos (siglos XV y XVI)", en José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Silvia Iglesias Recuero y Antonio Narbona Jiménez (eds.): *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, 2002, II, pp. 1151-1163.
- ALVAR EZQUERRA, Carlos: "Los cancioneros castellanos (c. 1350-1511)", en Vicenç Beltran y Juan Paredes (eds.): *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada: Universidad de Granada, 2006, pp. 67-82.
- ANDERSON, James Anthony: "Juan del Encina: An Abuse of Form?", *Romance notes*, X (1968-1969), pp. 353-358.
- ANDREWS, J. Richard: *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley: University of California Press, 1959.
- BECKER, Danièle: "De l'usage de la musique et des formes musicales dans le théâtre de Juan del Encina", en *Juan del Encina et le théâtre au 15^{me} siècle*, Aix: Université de Provence, 1987, pp. 27-56.
- _____: "Una alegoría musical de moros y cristianos en Juan del Encina", en Emilio Casares y Carlos Villanueva (coord.): *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 211-218.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç: *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988.
- _____: "Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución", *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 41-71.
- _____: "Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria", en Pedro M. Piñero (ed.): *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla: Universidad / Fundación Machado, 1998, pp. 112-135.
- _____: "Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 27-53.
- _____: "Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad", en Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (eds.): *'Liber', 'Fragmenta', 'Libellus' prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro: "El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1", ponencia leída en el XVII Colloquium (Londres: Queen Mary, 29-30 junio de 2006), en prensa.
- _____: "Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores", en Javier San José Lera (dir.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez, Salamanca: SEMYR, en prensa.
- CASELLATO, Mariarita: "Deshechas en apéndice a romances" en P. Botta, C. Parrilla, e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 35-44.
- CASTILLO, Julia: *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Madrid: Editora Nacional, 1980.

- CHAS AGUIÓN, Antonio: «*Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina*», *Hesperia*, VII (2004), pp. 21-36.
- _____: «"El amor ha tales mañas". *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero», *Cancionero general*, 2 (2004), pp. 9-32.
- CHICOTE, Gloria B.: "Campos semánticos recurrentes en la selección de romances quinientista", en P. Botta, C. Parrilla, e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 87-98.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco: "La *religio amoris* en la literatura medieval", en F. Crosas (ed.): *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona: Eunsu, 2000, pp. 101-128.
- DI STEFANO, Giuseppe: "Romances en el *Cancionero* de la British Library, Ms. Add. 10431" en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.): *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 1996, pp. 239-253.
- DUMANOIR, Virginie: "De lo épico a lo lírico: los romances *mudados, contrahechos, trocados* y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo", *Criticón*, 74, II (1999), pp. 45-64.
- _____: "A la croisée des chemins qui mènent à Jérusalem, à l'édification et au sacerdote: *El romance y suma de todo el viaje* de Juan del Encina", en Philippe Meunier et Jacques Soubeyroux (eds.): *Le voyage dans le monde iberique et ibero-americain*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, pp. 233-244.
- _____: *Le Romancero courtois. Jeux et enejux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes: Presses Universitaires, 2003.
- _____: "Melodía y texto. El caso de los romances viejos", en V. Dumanoir (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp. 107-116.
- DUTTON, Brian: *El cancionero del siglo XV*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- EGGINTON, William: *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. Nueva York: State University of New York Press, 2003.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago: "'El cancionero': una estructura dispositiva para la lírica del siglo de oro", *Bulletin Hispanique*, 97, 2 (1995), pp. 465-492.
- FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GÓMEZ MORENO, Ángel: "El reflejo literario", en José Manuel Nieto Soria (dir.): *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid: Dykinson, 1999, pp. 315-339.
- _____ y Teresa Jiménez Calvente: "Entre edenismo y *aemulatio* clásica: el mito de la Edad de Oro en la España de los Reyes Católicos", *Silva*, I (2002), pp. 113-140.
- _____ y Teresa Jiménez Calvente: "Comentario al soneto quevedesco 'Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo' (con una nota sobre la antigua Escitia)", en *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 6 (2002), pp. 137-150.
- _____: "Garcilaso entre apuntes de poética y teoría literaria cuatrocentista", en José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Silvia Iglesias Recuero y Antonio Narbona Jiménez (eds.): *Estudios ofrecidos al*

- profesor José Jesús de Bustos Tovar, Madrid: Editorial Complutense, 2003, II, pp. 1241-1251.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín: *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor Libros, 1996.
- _____: Hernando del Castillo: *Cancionero general* Madrid: Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2004.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- HARO CORTÉS, Marta: "La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina", en Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera, Antoni Tordera (eds.): *Cuadernos de Filología, Anejo L. Homenaje a Luis Quirante*, Valencia: Universidad, 2002, I, pp. 191-204.
- IFE, Barry W.: "Dutton LB1 and the Sources of Garci Sánchez de Badajoz", en Stephen Boyd y Jo Richardson (eds.): *Spanish Poetry of the Golden Age: Papers of a Colloquium Held at University College Cork*, Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, 2002, pp. 59-84.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor: "Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético" en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 83-99.
- JONES, Royston Oscar: "Encina y el Cancionero del British Museum", *Hispanófila*, 11 (1961), pp. 1-21.
- KNIGHTON, Tess: "The *a cappella* heresy in Spain: an Inquisition into the Performance of the *Cancionero* Repertory", *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 561-581.
- _____: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2001.
- LABRADOR, HERRAIZ José J. y Ralph A. DiFranko: "Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI" en Jesús Luis Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez (eds.): *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*, Córdoba: Baena, 2001, pp. 213-258.
- LAIRD, Paul R: *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan: Harwayne Park Press, 1997.
- MCGINNIS, Cheryl Folkins: "Perceptions of Transformation and Power: an Inheritance to Encina's Choreographic Plan", *Hispanófila*, 120 (mayo 1997), pp. 15-27.
- MORAIS, Manuel: *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional / Diputación Provincial, 1997.
- MORENO, Manuel: "Poesía dialogada, al fin y al cabo teatro: otra versión de las Coplas de Puertocarrero", en Alan Deyermond (ed.): *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 30), 2000, pp. 19-32.
- _____: "Teatro cortesano en los *Cancioneros* castellanos: otra versión de las Coplas de Puertocarrero", *Revista de Literatura Medieval*, XII (2000), pp. 9-53.
- _____: "Transmisión y estructura en LB1: *Pliegos sueltos y unica*", en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, Padova: Toxosoutos / Università di Padova, 2001, II, pp. 287-301.
- _____ (ed.): *LB1. Manuscrito Add. 10341 de la British Library*, 2004, en prensa.
- NAVARRETE, Ignacio: "The Order of the Poems in Encina's 1496 *Cancionero*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXII (1995), pp. 147-163.

- PEDROSA, José Manuel: “*Los dos besos: una canción apócrifa de Don Luis Montoto y Rautenstrauch en la tradición oral*”, en *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1995, pp. 162-174.
- PÉREZ BOSCH, Estela: “Notas sobre la recepción del romancero: del *Cancionero general* a otras colecciones poéticas del siglo XVI”, en Rafael Aleman, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica, 12), 2005, III, pp. 1289-1304.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: “Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón”, en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad, 1995, pp. 35-49.
- _____: Juan del Encina: *Obra completa*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- QUEROL GAVALDA, Miguel: “La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)”, *Anuario Musical*, XXIV (1969), pp. 1-11.
- REY MARCOS, Juan José: “Estudio musicológico” en *Obra musical completa de Juan del Encina* (Grabación sonora, CD), Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, pp 5-32.
- RÍO, Alberto del: “The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights (with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts)”, en prensa.
- RODADO RUIZ, Ana: “Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas”, en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.): *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 25-44.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid: Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1997.
- ROMEU FIGUERAS, José: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, IV-1 (vol. 3-A), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología), 1965.
- _____: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, IV-2 (vol. 3-B), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología), 1965.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio: “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *Se canta al tono de...*”, en *Revista de Musicología*, XVI (1993), en *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, III, pp. 1505-1514.
- _____: “«Badajoz el Músico» y Garci Sánchez de Badajoz. Identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento”, en Virginie Dumanoir (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp. 55-75.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: *Teatralidad y textualidad en el Arcipreste de Talavera*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS 44), 2003.
- SANTAGATA, Marco: *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova: Editrice Antenore, 1979.
- _____: *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova: Liviana Editrici, 1999.

- STEVENSON, Robert: *Spanish Music in the Age of Columbus*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1960.
- TALLANTE, Miguel Ángel: *Obra musical completa de Juan del Encina* (Grabación sonora, CD), Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991.
- TORO PASCUA, María Isabel: "Algunas notas para la edición de las poesías de Guevara" en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad y Diputación Provincial, 1995, IV, pp. 389-403.
- _____: "Las dos ediciones del *Cancionero* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea", en Andrew Beresford y Alan Deyermond (eds.): *Proceedings of the Eighth Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS), 1997, pp. 95-105.
- _____: "Los 'triumfos de amor' como fuente para la creación alegórica: a propósito de Juan del Encina y Pedro Manuel de Urrea, con Petrarca", en Alan Deyermond y Jane Whetnall (eds.): *Proceedings of the Eleventh Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS), 2002, pp. 23-32.
- TORRES, Jacinto: "La importancia musical del *Cancionero de Palacio*", en J. González Cuenca (ed.): *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor, 1996, pp. 21-25.
- WEISS, Julian: "Lyric Sequences in the *Cantigas d'amigo*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV (1988), pp. 21-37.
- WHETNALL, Jane: "Songs and *Canciones* in the *Cancionero general* of 1511", en Alan Deyermond & Ian Macpherson (eds.): *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, 1989, pp. 197-207.

V. LAS SECCIONES DE GLOSAS, CANCIONES Y VILLANCICOS

En el presente capítulo abordo brevemente tres secciones contenidas en el *Cancionero* de Encina. Aunque las estudio en un mismo capítulo, se trata obviamente de tres secciones distintas pues corresponden a géneros literarios diferentes dentro de la tradición cancioneril: las dos primeras, la de glosas y la de canciones, aparecen en posición contigua en 96JE y tienen idéntica extensión, un folio y medio del incunable: los fols. lxxxiv r-lxxx r (glosas) y lxxxv v-lxxxvi v (canciones). En cambio los villancicos aparecen insertos entre las secciones de deshechas y la de villancicos pastoriles, es decir entre los fols. xci r-xcvi r. Hay algunas razones que me han decidido a realizar este estudio conjunto; la principal de todas ellas es que ya contamos con algunos estudios bastante completos sobre las canciones y los villancicos de Encina, en particular sobre estos últimos, por lo que parece interesante no incidir en cuestiones que la crítica ya ha tratado con acierto⁷⁹⁶. Por este motivo seré breve y completaré algunos aspectos que me parecen relevantes orillando otros que, según creo, cuentan ya con aproximaciones atinadas. Me interesa, en particular, como siempre en esta investigación, el estudio de las secciones con la perspectiva del diseño y la inserción de los textos en la magna compilación de Encina: esta aproximación resulta particularmente útil para acercarnos a las canciones y a los villancicos y aportan nueva luz para comprender la arquitectura global del *Cancionero*, como veremos. En otro orden de cosas, es posible que algunos de estos textos fueran representados o interpretados musicalmente en la corte ducal de Alba de Tormes, por lo que me parece oportuno abordar el estudio de glosas, canciones y villancicos a partir de esta interesante faceta. Por lo demás, y ateniéndonos a estos tres subgéneros cancioneriles, la propia trayectoria de la canción y el villancico en la poética cuatrocentista los convierte en subgéneros complementarios, como veremos, por lo que su estudio en un mismo

⁷⁹⁶ Sobre las canciones de Encina, Beltrán ha descrito con cierto detalle uno de los aspectos más importantes de esta breve sección: las conexiones intertextuales y los ecos que vertebran las dieciocho canciones hasta el punto de que la sección entera parece concebida “como un pequeño cancionero en miniatura” (V. Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, pp. 44-46). La propia tesis doctoral de Beltrán contiene un acertado recorrido por la evolución cuatrocentista de este subgénero literario: *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988. Por su parte, no conozco trabajos sobre las glosas de motes (género al que me acercaré en primer lugar), ni, en concreto, sobre las de Encina; la mejor aproximación a este subgénero cancioneril es posiblemente J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, en particular los epígrafes 3.2.2, “*Interpretatio* y paráfrasis. La glosa y la *desfecha* cancioneriles. Otras modalidades” y 4.1, “El *mote*, octosílabo como poema”. En cuanto a los villancicos, véanse más adelante las principales referencias bibliográficas.

capítulo puede iluminar tanto la evolución estilística de la poética cancioneril misma como, en cierto sentido, el papel jugado por nuestro poeta en esa evolución⁷⁹⁷. Al tiempo, la brevedad, la agudeza y el conceptismo conforman la esencia del mote glosado y son rasgos fundamentales en el género rey de la poética cortesana, la canción, particularmente en las últimas generaciones de poetas de cancionero, aquellos que desarrollan su obra durante el reinado de los Reyes Católicos. Esta comunidad de rasgos afines aconseja igualmente el estudio conjunto de las distintas secciones.

1. LAS GLOSAS DE CANCIONES Y MOTES POR JUAN DEL ENCINA.

Esta breve sección de 96JE (apenas tres páginas del impreso: fols. lxxxiv r-lxxx r) se ubica a continuación de la de coplas de amores y antes de la de canciones; contiene once textos, todos ellos vinculados al recurso retórico de la *interpretatio*, es decir, la “paráfrasis amplificante de un poema previo”⁷⁹⁸. No otra cosa es el subgénero de la glosa, cultivado por el salmantino en las dos modalidades más extendidas en la tradición cancioneril, en particular en la segunda mitad del XV: las glosas de canciones (nn. 77 y 78) y las nueve glosas de motes (nn. 79-87). Parece apropiado, pues, estudiar la peculiaridad de ambos grupos.

1.1. Tabla de numeración y primeros versos

Inserto a continuación la tabla de rúbricas y primeros versos de estas once composiciones, junto con la numeración del corpus de Dutton. El gran editor de los cancioneros asigna dos números distintos a cada glosa de mote pues, con buen criterio, considera al mote un poema en sí mismo con independencia de su glosa. Igualmente asigna dos números a las dos glosas de canciones: el correspondiente a la composición enciniana y el del texto ajeno que inspira la glosa. Incorporo en la columna de la derecha, junto al primer verso de la glosa de Encina, el mote correspondiente o, en su caso, el primer verso de las dos canciones glosadas (nn. 77-78):

⁷⁹⁷ Esto se aplica igualmente a las glosas de motes: precisamente el mecanismo para glosar los motes era casi siempre, como en Encina, a través de una canción; en ella el mote aparece tanto en la cabeza como en el *rétronx*.

⁷⁹⁸ Tomo la definición de J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, p. 54.

ID	Nº	Rúbrica	Canción / mote
		Rúbrica de la glosa	Primer verso
4474 G 1961	77	<i>Glosa de una canción que dize “Al dolor de mi cuidado” etc. aplicada a los siete pecados mortales</i>	“Al dolor de mi cuidado” “¡O malos vicios del mundo!”
4475 G 1959	78	<i>Glosa de una canción que dize “De vos y de mí quexoso” etc.</i>	“De vos y de mí quexoso” “No sé qué vida bivar”
4476 M 4477	79	<i>Mote</i>	“Quien no aventura no gana”
		<i>Glosa</i>	“Pues que mi grave dolor”
4478 M 4479	80	<i>Mote</i>	“Olvidé para acordarme”
		<i>Glosa</i>	“Consintiendo cativar”
3688 M 4480	81	<i>Mote</i>	“No sé ni puedo ni quiero”
		<i>Glosa</i>	“Es la causa bien amar”
4481 M 4482	82	<i>Mote</i>	“Es fuerço a sufrir”
		<i>Glosa</i>	“Por más mi mal encubrir”
4483 M 4484	83	<i>Mote</i>	“Fue mi fe tras quien se fue”
		<i>Glosa</i>	“Ya mi libertad no es mía”
4485 M 4486	84	<i>Mote</i>	“¿Quién podrá dezir su pena?”
		<i>Glosa</i>	“Pues que mi fe me condena”
4487 M 4488	85	<i>Mote</i>	“Esme forçado forçarme”
		<i>Glosa</i>	“Dichoso por cativar”
4489 M 4490	86	<i>Mote</i>	“Ni muero ni tengo vida”
		<i>Glosa</i>	“Pues mi mal es tan esquivo”
4491 M 4492	87	<i>Mote</i>	“Esta fe quanto biviere”
		<i>Glosa</i>	“Aunque mil muertes me deis”

1.2. Glosas de canciones: “Al dolor de mi cuidado” y “De vos y de mí quexoso”

Las dos glosas de canciones de nuestro poeta presentan idéntica estructura formal y una misma extensión: como es preceptivo en este subgénero, cada uno de los versos de la canción original ocupa la posición final de cada copla⁷⁹⁹. Por tanto, los doce versos de

⁷⁹⁹ Sobre los inicios del género de la glosa y el papel jugado por Pedro de Cartagena debe verse Ines Ravasini: “Experimentos estructurales en algunos poemas de Cartagena: contribución para el estudio del

“Al dolor de mi cuidado” (ID1961) y “De vos y de mí quexoso” (ID1959) se distribuyen en las respectivas doce coplas, cada una de cinco versos, de que constan las paráfrasis de Encina. El resultado son, pues, sesenta versos para cada glosa. Sin embargo, esta homogeneidad formal de ambas composiciones contrasta con la temática moral y no amorosa de la primera, que es bien visible en la misma rúbrica: *Glosa de una canción que dize “Al dolor de mi cuidado”, etc. aplicada a los siete pecados mortales* (n. 77). Interesa notar que esta canción cortesana tuvo bastante difusión en los cancioneros manuscritos, particularmente en los musicales, y que figura anónima en el *Cancionero general*⁸⁰⁰. Este hecho me parece revelador porque encarece aún más el valor del “experimento” de Encina: una canción cortesana con los tópicos cortesanos amorosos más característicos (tristeza del amante, perseverancia en el sufrimiento, muerte de amor, etc.) es reinterpretada de modo moral mediante la glosa:

¡O malos vicios del mundo! / Por ser a vosotros dado, / si en remediar no me fundo, /
bozes daré en el profundo⁸⁰¹ / *al dolor de mi cuidado*. // Que criáis siete serpientes /
ponçoñosas sin mesura: / al que muerden con sus dientes, / si no vuelve a los vivientes /
siempre le crece tristura. // Y quien bive por antojo / vasse luego a lo vedado: / con
pereza o con enojo / da la gotera en el ojo, / *mas no por esso mudado*. (vv. 1-15)

Los versos presentan los rasgos típicos de la poesía moral y admonitoria, con la crítica de la condición humana y el recuerdo del poder universal de la muerte; la alusión de la copla final a Dios (“Pongamos nuestra esperança / en Aquel que siempre dura”) es también tópica en el contexto de poemas morales como las coplas de *Memento homo* que estudié en la sección de poesía religiosa de Encina. Sin embargo el salmantino altera la tradición, al menos, en dos aspectos: en primer lugar porque realiza una interpretación que se distancia claramente del sentido de la canción originaria; se desmarca así de lo habitual en el subgénero cancioneril de la canción con glosa en el que, al decir de Casas Rigall, “la glosa de un poema amoroso constituye, a su vez, un

género lírico de la glosa”, en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV–XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 263-279. Las glosas de Encina se sitúan en un segundo momento de la evolución del género (Encina escribe algunos años después de Cartagena, que murió en 1485), consolidada ya la poética de la glosa a finales del cuatrocientos, con una serie de formas y estilemas que en las piezas de Cartagena no son más que tentativas (véase I. Ravasini: “Experimentos estructurales en algunos poemas de Cartagena”, pp. 276-277).

⁸⁰⁰ Véase en la edición última de IICG de J. González Cuenca, n. 839/1, por la que cito la canción.

⁸⁰¹ Nótese aquí la paráfrasis del salmo 129, uno de los siete salmos penitenciales del Salterio: *De profundis clamavi ad te Domine*.

nuevo poema amoroso”⁸⁰². No es esto lo que encontramos aquí: en esta ocasión el salmantino sí llega a dar el paso de ofrecer una interpretación completamente distinta de un poema de amores al integrarlo en una glosa moral; debemos ver en esta operación, y resulta obvio decirlo, un ejemplo más del proverbial virtuosismo de Encina, tan amigo de los recursos del equívoco y la *sotileza*. En efecto, no se trata de una paráfrasis de un texto amoroso sino, en sentido estricto, de un *contrafactum* como aquellos que él mismo realizó con habilidad en el marco de la *religio amoris*⁸⁰³. A este propósito, la dirección más común en estas reinterpretación es justo la contraria: sin salirnos de la poesía enciniana, una realidad del ámbito de la religión (la confesión, la penitencia cuaresmal o los ritos fúnebres) puede ser aplicada o reinterpretada como materia amorosa. Pero no es común, desde luego, el sentido contrario: que una composición de amores adquiriera una interpretación exclusivamente moral o religiosa, como sucede en este texto. Es este el segundo sentido en el que advierto lo novedoso de nuestro poeta. Tal experimento literario era posible precisamente porque el código amatorio cortesano había hecho suyas expresiones técnicas del vocabulario religioso o moral (fe, esperanza, desesperación), como se advierte en la propia canción originaria; su vuelta, por ejemplo, dice: “El Esperança perdida, / el Pensamiento dubdoso / con un bevir congoxoso / me da muerte conocida”. Pero la muerte será muy otra en la versión de Encina, que aprovecha estas alusiones para su propósito moral:

Devemos dar por passada / aquesta malvada vida, / pues que tanto es acossada, / tengamos desta posada / *el esperança perdida*. // No siento cosa ser fuerte / deste mundo peligroso, / mas siento ser mala suerte / tener delante la muerte / y *el pensamiento dudoso*. // Quien no piensa fenecer, / al partir será quexoso: / viendo su mal recrecer, / codicia permanecer / *con un bivir congoxoso*. (vv. 21-35)

⁸⁰² J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, p. 60. Véanse las pp. 54-60 para un análisis del contraste entre el mayor grado paráfrasis que permite la glosa de mote (se trata de un enigmático poema de un solo verso) respecto de la de canciones, como la que ahora comento, en la tradición cancioneril. En contraste con esta menor ambigüedad del subgénero de la canción glosada se encuentra esta glosa de Encina a “Al dolor de mi cuidado”.

⁸⁰³ Es particularmente novedoso el *contrafactum* de la liturgia de difuntos que puede verse inserto en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Pero era esta una operación frecuente en la poesía enciniana (sobre la tradición del *contrafactum* litúrgico en Encina y otros autores será definitiva la edición castellana de la tesis de Folke Gernert: *Liebe und liturgie. Contrafacta in der mittelalterlichen Literatur der Romania*).

Se cubre así todo el recorrido de ida y vuelta del lenguaje literario cancioneril, que tan a menudo acude al rico venero de la religión para enriquecer el código cortés⁸⁰⁴. Esta sugerente composición de Encina revela con tino esa trayectoria bifronte.

Por otra parte, la anónima canción “Al dolor de mi cuidado” gozó de una notable difusión en los cancioneros musicales (prueba clara de que pertenece al grupo, no muy amplio, de canciones musicadas a finales del siglo XV) como MP4 (MP4-25), Colombina (SV1-38) y Segovia (SG1-168). Pero también figura anónima en el *Cancionero general* de 1511. En este último testimonio se advierte precisamente que el procedimiento que mayor difusión dio a la canción fue la glosa de materia amorosa: Juan Fernández de Heredia y Villaquirán, obispo de Ciudad Rodrigo, realizaron su propia glosa manteniéndose fieles a la temática cortesana originaria⁸⁰⁵. También se desmarca de la glosa moral de Encina la que insertó Pedro Manuel de Urrea en su *Cancionero* de 1513: “Es tan fuerte el desconsuelo, / señora, que me avéis dado, / que mi muerte no haze duelo / sin jamás venir consuelo / *al dolor de mi cuidado*”⁸⁰⁶. Ya notamos que el *Cancionero* de Encina fue concienzudamente imitado por Urrea y aquí tenemos otro botón de muestra: aunque su glosa sea de amores, el esquema métrico y estrófico de Urrea —como puede verse por los versos citados— es exactamente idéntico al de Encina, lo que me lleva a pensar en una influencia directa. En cualquier caso, las tres glosas citadas son posteriores a la de Encina (y, desde luego, menos innovadoras): posiblemente el texto de salmantino constituyó el punto de partida para la moda de glosar “Al dolor de mi cuidado”; en mi opinión el caso de Urrea no ofrece dudas.

La otra canción glosada por Encina, “De vos y de mí quexoso” (n. 78), fue otra de las canciones musicadas con notable difusión hacia finales del siglo XV: la conservan, con música de Urrede, algunos de los más importantes cancioneros musicales de su tiempo (MP4-8, EH1-5, SV1-3) y alguno más lejano como BL1-124, un cancionero

⁸⁰⁴ El lenguaje literario de esta composición da pie, según creo, a una consideración adicional: Encina emplea un registro sencillo en sus versos morales con el recurso a un vocabulario nada retórico: encontramos un léxico natural, refranes (“da la gotera en el ojo”, v. 14; “el dar piedras quebranta”, v. 48) e imágenes eficaces en su sencillez retórica: “dexarás mal pensamiento, / que se passe como viento” (vv. 53-54). Encina demuestra haber aprendido, como he señalado en otros lugares, la lección estilística de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique: el discurrir de las consideraciones morales encaja mejor con el *sermo humilis* en lugar de la retórica altisonante y culta.

⁸⁰⁵ En ambos casos la glosa debió de realizarse en la primera década del siglo XVI. El texto de Villaquirán se insertó en la segunda edición del *Cancionero General* en 1514 (pero Villaquirán dejó la sede de Ciudad Rodrigo, a la que había llegado en 1501, en 1508). Véase J. González Cuenca (ed.): *Cancionero general*, nn. 839/1 y 121/1*. La glosa de “Al dolor de mi cuidado” es el texto que inaugura la sección de obras de Juan Fernández Heredia en el *Cancionero general*.

⁸⁰⁶ Cito por Dutton (ID4790 G 1961, 13UC-74, vv. 1-5), que puntúo y regularizo.

musical italiano de hacia 1487. Posiblemente, como dice Romeu Figueras⁸⁰⁷, la música de Juan de Urrede fue lo que la hizo tan célebre; no olvidemos que este músico flamenco fue uno de los músicos que trabajaron, como el propio Encina años después, al servicio de los Álvarez de Toledo, en la corte de Alba de Tormes⁸⁰⁸. Esto podría explicar el interés que mostró por ella nuestro poeta. Por lo demás, y ya dentro de la órbita de la poesía cortesana castellana de finales del XV, “De vos y de mí quexoso” comparte con “Al dolor de mi cuidado” el hecho de que ambas son citadas por Gerónimo Pinar en su célebre *Juego trobado* (ca. 1493, ID6637) dirigido a la reina Isabel la Católica, lo que constituye otra prueba de su difusión⁸⁰⁹.

En cuanto a la glosa del salmantino, de idéntica extensión al poema anterior, esta vez sí se mantiene fiel al principio citado más arriba de que la glosa de un poema amoroso constituye, a su vez, un nuevo poema amoroso. En efecto, los tópicos de la dama esquiva, la fidelidad amorosa a pesar de la ausencia o la imposibilidad de comunicar el amor que estaban presentes en la canción son parafraseados y amplificados en el texto derivado:

No sé qué vida bivar / con amor tan peligroso, / que en las fuerças del morir / me dexa por
os servir / *de vos y de mí quexoso*. // Quexoso de quexas dos, / que tenéis mi fe cativa, /
por quereros como a Dios / me quexo de mí por vos, / *de vos porque sois esquiva*. // No
sé remedio pedir / por do muerte no reciba, / no sé mis males deciros, / pues que no
queréis serviros / *de mí porque nunca biva*. (vv. 1-15)

Son tópicos y recursos retóricos bien conocidos tanto en nuestro poeta como en la tradición cancioneril. Repárese, por ejemplo, en el equívoco de los términos ‘Dios’, ‘vos’ y ‘mí’, canonizado por las célebres glosas de motes de Jorge Manrique y Pedro de Cartagena; se trata de una paradoja que Encina reescribió en numerosas ocasiones⁸¹⁰.

1.3. La canción al servicio de la glosa: glosas de motes (nn. 79-87)

⁸⁰⁷ J. Romeu Figueras: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, IV-2, p. 254.

⁸⁰⁸ García Álvarez de Toledo, padre del mecenas de Encina, lo trajo de Flandes a su castillo de Alba de Tormes con una misión similar a la de Encina. Para la relación de Urrede con los Duques de Alba, véase T. Knighton: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2001.

⁸⁰⁹ Aparece en 11CG. Véase J. González Cuenca (eds.): *Cancionero general*, n. 792, vv. 268 y 298.

⁸¹⁰ Ya cité varios ejemplos en el capítulo dedicado a la retórica de las coplas de amores.

Hemos de comprender las glosas de motes de nuestro poeta como parte de una moda literaria cortesana que se extiende con rapidez entre los poetas de cancionero a partir de la obra de don Jorge Manrique. Beltran, precisamente en su edición de la poesía de don Jorge, ensaya una definición de mote que puede servirnos de punto de partida⁸¹¹:

un mote era un verso o dos en los que los caballeros encerraban su personalidad o sus deseos. Solían tener una formulación enigmática y su interpretación a través de la glosa poética, en especial por medio de una canción, era un juego cortesano y ocasión de lucimiento literario.

Sin embargo por la época en la que Encina escribe sus glosas, el subgénero mismo del mote ha experimentado una notable evolución, posiblemente por influencia de la canción que solía emplearse como glosa. A este respecto, es significativo el epígrafe de Casas Rigall: “El mote, octosílabo como poema”⁸¹². El hecho de que tan sólo uno de los motes glosados por Encina no sea octosilábico (“esfuerço a sufrir”, n. 82) revela que por entonces, la poética del mote se ha fosilizado⁸¹³: la influencia del verso octosilábico cancioneril y de la poética misma de la canción cortés, que ocupa todo el espacio de la lírica breve, convierte lo que en origen eran lemas vitales y caballerescos (el “Dios e vos” del Marqués o el “Verdad y fe” de Gómez Manrique) en mera galantería poética, anclada firmemente en el ideario y los metros cancioneriles. Posiblemente, como digo, fue Jorge Manrique con sus glosas de motes (“Ni miento ni me arrepiento”, “Sin Dios, y sin vos y mí”, “Siempre amar y amor seguir”) quien dio muestras por primera vez de esta evolución en el arte literario del mote: de lema vital pasará a ser mera codificación cortesana, bien perceptible en los cancioneros. Por eso, se revela acertada la distinción del benemérito Whinnom entre motes que constituyen auténticos epigramas y aquellos otros que no son más que mera excusa para la glosa⁸¹⁴. En efecto, Encina ha agrupado

⁸¹¹ V. Beltran (ed.): Jorge Manrique: *Poesía*, Barcelona: Crítica, p. 123.

⁸¹² J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, p. 122.

⁸¹³ En este sentido, este mote podría ser un rastro de la tradición anterior del mote como lema vital. De hecho en el *Cancionero general* aparece una glosa de Cartagena a un mote de Doña Marina Manuel: “Esfuérçe Dios el sofrir”, que parece reelaborado en el de Encina. Doña Marina Manuel era “una dama castellana de la corte de la reina Isabel”, “mujer de llamativa belleza”, como explica González Cuenca (véase su comentario y la glosa en el n. 567/2 de su edición); sobre esta dama trabaja últimamente Díez Garretas. La concreta procedencia del mote (una dama de la corte) sugiere que sí que era para ella un lema que resumía su personalidad, como sucedía en los motes “clásicos” de un Íñigo López de Mendoza (“Dios e vos”).

⁸¹⁴ K. Whinnom: *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham: Durham University Press, 1981, p. 60; véanse pp. 57-62 sobre el subgénero del mote. Al respecto, sólo cabe añadir que esa distinción se explica, en mi opinión, como clara evolución cronológica a lo largo del XV.

sus nueve motes en una sección concreta de su cancionero (nn. 79-87), lo que permite estudiarlos en su conjunto; y el hecho mismo de que se trate de un conjunto mostrenco de motes, sin mayor autonomía o significación extraliteraria, revela que han perdido la condición de lema vital y caballeresco: Encina produce motes en serie siguiendo la poética del subgénero literario (condensación expresiva y estilística, brevedad, componente enigmático, libertad para la paráfrasis, etc.)⁸¹⁵; esa producción en serie prueba el punto de llegada de esta evolución a la que me refiero. Por lo demás, es significativo el hecho de que, de entre los motes empleados por Encina, tan sólo uno nos haya brindado una glosa de otro autor: “No sé ni puedo ni quiero” (n. 81), que encontramos glosado en el *Cancionero general* por Soria⁸¹⁶. Más que postular una influencia directa de Encina en Soria (que no podríamos descartar por completo), sospecho más bien que este es el único caso en el que el salmantino no inventó el mote sino que acudió al venero de una tradición literaria común. Posiblemente, como va dicho, los motes de Encina son mera excusa para su propia glosa.

Es interesante apuntar que nuestro poeta, como hemos visto otras veces (y seguiremos viendo en este capítulo), adelanta en el *Cancionero* de 1496 prácticas literarias y compilatorias que igualmente observaremos en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo de 1511. Al igual que Encina, el editor valenciano insertará una sección autónoma de glosas de motes; incluso la disposición impresa de ese conjunto de glosas recuerda a la de Encina: el mote en primer lugar (el verso octosílabo aislado) y la glosa en forma de canción a continuación con sendas rúbricas (*mote*, *glosa de*) para ambos textos⁸¹⁷. Pero lo interesante obviamente son otras semejanzas formales: todos los motes de 11CG son octosílabos y todas las glosas son canciones con *rétronx* de una sola mudanza, como en nuestro poeta; por otra parte, muchos de los motes anónimos (y aún los de autor conocido) del *Cancionero general* presentan una factura literaria típicamente fosilizada: parecen compuestos explícitamente para ser glosados, como se advierte en los textos del poeta salmantino.

En cuanto a las glosas de motes encinianas, evidentemente nos las habemos con un subgénero que formalmente no se distingue del gran eje de la lírica de cancionero, la

⁸¹⁵ Sobre la poética del mote ya cité J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, en particular los epígrafes 3.2.2, “*Interpretatio* y paráfrasis. La glosa y la *desfecha* cancioneriles. Otras modalidades” (pp. 54-60) y 4.1, “El *mote*, octosílabo como poema” (pp. 122-126).

⁸¹⁶ Véase la edición de J. González Cuenca, n. 600.

⁸¹⁷ Evidentemente en 96JE es redundante explicitar el autor de la glosa: de ahí que, por toda rúbrica, Encina incorpore un lacónico *glosa*.

canción cortés⁸¹⁸. Por eso, un análisis detallado de sus tópicos, métrica y estilemas, así como de su lugar en la trayectoria de la poética cancioneril, coincide punto por punto con la caracterización de las canciones de Encina que trazaré con más detalle un poco más adelante. De hecho, los tópicos desarrollados en las glosas de motes no se diferencian de los que pueblan las canciones de Encina o de los que encontramos en las últimas generaciones de poetas de cancionero: la dificultad para comunicar el dolor de amor (“*mi forçoso callar / me pone esfuërço a sufrir*”, n. 82, vv. 3-4), el sobrepujamiento (“*¿Quién podrá dezir su pena?*”, n. 84) o la promesa de fidelidad amorosa, apropiada para un texto final como el n. 87: “*que jamás mudar veréis / esta fe quanto biviere*” (vv. 4-5); sobra decir que estos tópicos, contenidos *in nuce* en los motes, son desarrollados eficazmente en los versos correspondientes de cada canción.

Tan sólo me quiero detener en el empleo de varios recursos retóricos que sugieren una clara proximidad entre las piezas de Encina y algunas de Jorge Manrique. Nada tiene de particular, puesto que la huella de don Jorge en el salmantino es notable, como hemos visto en varias ocasiones. Además, sospecho que la poesía breve de Manrique se convirtió en canónica y tuvo una difusión notable por su condición de modelo. Muy conocido, por ejemplo, es el caso del célebre mote de don Jorge, “Ni miento, ni me arrepiento” que él mismo glosó en un célebre texto⁸¹⁹:

Ni miento ni me arrepiento, / ni digo ni me desdigo, / ni estó triste ni contento, / ni
reclamo ni consiento, / ni fío ni desconfío; / ni bien bivo ni bien muero, / ni soy ageno ni
mío, / ni venço ni porfío, / ni espero ni desespero. (vv. 1-9)

Retóricamente, estos versos se sustentan sobre la *cohabitatio*, un recurso de agudeza particularmente querido por los poetas de finales del XV por su idoneidad para describir el desconcierto profundo en el corazón del amante: el desconcierto es tal que ni un extremo ni su contrario son susceptibles de consolar el ánimo del poeta, que malvive en una convivencia imposible de sentimientos encontrados (*oppositos*). La paradoja, basada lingüísticamente en la estructura “ni... ni”, será muy querida por poetas posteriores a don Jorge, Encina entre ellos. Así, el mote “*Ni muero ni tengo vida*” de este y su glosa se asientan claramente sobre el mismo recurso a la *cohabitatio* y no parece difícil postular una influencia manriqueña explícita: “Pues mi mal es tan esquivo,

⁸¹⁸ Lo expuso con precisión J. Casas Rigall: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, pp. 57-58.

⁸¹⁹ Cito por la ed. de Beltran, ya mencionada, p. 123.

/ ninguno cuenta me pida, / *que no soy muerto ni bivo / ni soy libre ni cativo / ni muero ni tengo vida*” (n. 86, vv. 1-5). Otro recurso que toma Encina de Manrique es el equívoco “Dios” “vos” “mí” que estructura todo un mote glosado por don Jorge, igualmente conocido y muy difundido⁸²⁰: “Yo soy quien libre me vi, / yo quien pudiera olvidaros, / yo so el que por amaros / estoy desde os conocí / *sin Dios y sin vos y mí*”. Ya hablamos de la influencia de estos versos en las coplas de amores de Encina, pero el hecho de que se trate justamente del mismo subgénero cancioneril pudo ser determinante para que el salmantino recurriera al mismo equívoco, con la misma antítesis en torno al acuerdo y el olvido de ella, en dos de sus glosas de motes: “Para acordarme de vos / amor manda, quiere y pide / que de mí mesmo me olvide, / pues que tal os hizo Dios” (n. 80, vv. 5-8)⁸²¹. Y en la glosa siguiente (n. 81) se funde este equívoco con la secuencia “ni...ni” (que está presente en el propio mote): “Y con todo mi penar, / vos sois mi bien verdadero, / vos me podéis remediar, / *yo sin vos de mí gozar / no sé ni puedo ni quiero*” (vv. 11-15).

1.4. Brevedad, agudeza, conceptismo: evolución de los géneros breves cancioneriles

Antes de abordar el estudio de la canción, el género breve cancioneril por excelencia, parece interesante ampliar la perspectiva de nuestro recorrido para ubicar a Encina dentro de la tradición lírica cuatrocentista, en particular —para lo que ahora nos interesa— en lo relacionado con la evolución de los géneros breves⁸²². He insistido en el papel de la canción como eje de la lírica amorosa de cancionero y como el cauce expresivo idóneo para el poema breve de materia amatoria (frente al extenso decir alegórico y las coplas de amores que constituyen las forma libres, de extensión

⁸²⁰ V. Beltran (ed.): p. 126.

⁸²¹ El mote glosado aquí es, significativamente, “*Olvidé para acordarme*”; posiblemente está inspirado en un villancico de Pedro de Cartagena: “*Coraçón apassionado, / si podéis, / olvidad por que acordéis*” (ID6439, n. 608 de la edición de IICG de González Cuenca).

⁸²² A este propósito resultan muy esclarecedores los epígrafes dedicados a “La estructura de los géneros literarios” de la ya citada antología de V. Beltran (*Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*); su corolario perfecto, en mi opinión, es la monografía de Casas Rigall que pone orden en los aspectos retóricos y estilísticos de la poética cancioneril. Espigando datos de *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero* e integrándolos en la evolución de la poética cuatrocentista trazada por Beltran es relativamente sencillo extraer unas conclusiones comunes que emplearé en las siguientes páginas y que sirven de estupenda introducción para definir los principales caracteres literarios de los poetas de la generación de Encina. Para un panorama más general sobre la lírica en la época de los Reyes Católicos véase M. A. Pérez Priego: “Directrices poéticas en tiempos de Isabel la Católica”, en sus *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid: UNED, 2004, pp. 213-232; nótese el papel principal que Pérez Priego concede al salmantino (“es seguramente el poeta más importante de la época de los Reyes Católicos”, p. 229), en particular pp. 229-232.

indeterminada). Estas dos características se intensifican aún más en las últimas generaciones de poetas cortesanos; a partir de la obra de Jorge Manrique (que escribe en los años sesenta y setenta) y Pedro de Cartagena (muerto en 1485), la canción —fijada ya su estructura de cabeza, una sola mudanza y vuelta— gana en concentración léxica y expresiva, búsqueda abierta de la agudeza y el equívoco, y progresivo interés por la caracterización conceptista de la pasión amorosa⁸²³. El resultado son verdaderas joyas de perfección formal en las que el poeta busca abiertamente mostrar su virtuosismo a través de un reducido número de versos octosilábicos (al fin y al cabo, la canción de una vuelta no suele exceder los quince versos). Una segunda consecuencia es la aparición de nuevas formas breves, particularmente apropiadas para contener en su brevedad las mismas pautas métricas, retóricas y temáticas que se advierten en la canción del último tercio del XV. Se trata de la esparza (poema octosilábico de una sola estrofa), las invenciones con sus elaboradas letras, el mote (poema de un solo verso) y la glosa de mote (formalmente idéntica a la canción, como hemos visto), entre otros⁸²⁴. Las respectivas secciones del *Cancionero general* y la obra de autores como Cartagena, Guevara, Garci Sánchez de Badajoz o el jovencísimo poeta valenciano Juan Fernández de Heredia revelan esta expansión o contaminación del mundo lírico y conceptuoso de la canción a nuevos géneros breves cancioneriles. En líneas generales este es el marco en el que se encuadra la producción breve de Juan del Encina que ahora estoy estudiando: sus canciones, motes y glosas de motes (parece apropiado distinguir entre estos dos géneros, como se ve por las rúbricas) se entienden bien bajo el prisma de la enorme influencia de la canción cortés más retórica, conceptista y elaborada. Brevedad, conceptismo y agudeza se dan la mano, por tanto, al final del cuatrocientos y esa es la tradición (diríamos la moda) que secunda Encina con sus composiciones breves. Es lástima que no hayamos conservado invenciones y letras del poeta salmantino; la

⁸²³ Posiblemente Jorge Manrique debe mucho a su tío Gómez (que escribe su lírica amatoria por el medio siglo), también en este punto: las canciones de don Gómez ya son predominantemente de una sola vuelta y presentan unos rasgos que heredan las formas breves de don Jorge. La crítica ha subrayado la importancia del segundo, pero apenas se ha resaltado el importantísimo papel de Gómez Manrique (véanse sus textos en la edición de Francisco Vidal González: *Gómez Manrique: Cancionero*, Madrid: Cátedra, 2003; para los cancioneros de autor del corregidor de Toledo hemos de esperar a que vean la luz en formato electrónico las formidables descripciones de MP3 y MN24 de Manuel Moreno, así como su trabajo “Un cancionero imaginario de Gómez Manrique”, comunicación leída en el XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Cáceres, 25-29 de septiembre de 2007).

⁸²⁴ Cabría incluir en este elenco el género de las preguntas y respuestas tal y como lo podemos leer en el *Cancionero general*: frente a las de los autores de la primera mitad del XV (el Marqués o Juan de Mena), las de los poetas más próximos al momento en que Hernando del Castillo ordena su compilación —Garci Sánchez, Román, el Vizconde de Altamira o Quirós— se caracterizan por la brevedad y la intensidad expresiva. Véase esta sección de IICG en la gran edición de González Cuenca, II, pp. 705-784.

condición lúdica particularmente efímera de este tipo de composiciones (en las que lo verbal y lo visual se alían a la zaga de la agudeza y el concepto) parecen ser el motivo de esta significativa ausencia en el *Cancionero* del salmantino. Se trata de otro subgénero breve cancioneril que condensa a la perfección los rasgos expuestos⁸²⁵.

Otro fenómeno muy próximo a este auge de lo breve en el tercio final del XV es la contaminación del género cancioneril de forma libre, las coplas de amores, con la poética y la retórica de la todopoderosa canción cortesana. Al menos desde el punto de vista retórico, los recursos y figuras propios de los géneros breves (*annominatio*, equívoco, hipérbole, paradoja, antítesis, etc.) recalcan igualmente en las series de coplas de amores. Menciono la cuestión en este punto porque la obra de Juan del Encina es muy buen ejemplo de este trasvase: en la sección de coplas de amores del salmantino (ya vimos la calculada retórica contenida en ella) conviven la agudeza y el conceptismo cancioneriles típicos de la canción con una serie de esquemas discursivos más amplios que confieren unidad al conjunto de coplas (la *religio amoris*, el empleo del lenguaje jurídico, el esquema de la carta, la narración de un suceso circunstancial, etc.)⁸²⁶. Un autor inquieto y poliédrico como nuestro poeta no podía ser ajeno a los cambios, trasvases e influencias que se estaban produciendo a finales del XV en la estructura de los géneros literarios cancioneriles: sus textos de forma fija se inscriben en la búsqueda consciente de la agudeza y la brevedad conceptista, en tanto que sus composiciones de forma libre cuadran bien con la creciente huella que dejaba el vasto universo literario de la canción cuatrocentista en todos los subgéneros cancioneriles próximos (incluido el del villancico, como veremos).

2. LA SECCIÓN DE CANCIONES EN EL *CANCIONERO* DE ENCINA

El salmantino insertó dieciocho composiciones en la sección que dedicó exclusivamente a este subgénero cancioneril dentro de 96JE. Además de este grupo,

⁸²⁵ Whinnom y Macpherson ya consideraron el subgénero de las invenciones y letras como la quintaesencia de la poética cancioneril en el cambio de siglo. Véase, en este sentido, el sugerente trabajo de Moreno: "El 'dulce placer de significar agudamente lo que se quiere decir': Sobre una invención en LB1", *Bulletin of Hispanic Studies*, 78 (2001), pp. 465-87. Véase también el detalladísimo recorrido de González Cuenca por las invenciones y letras de 11CG con una excelente anotación y aclaraciones de las invenciones más complejas (*Cancionero general*, I, pp. 575-625).

⁸²⁶ No faltan otros autores de coplas de amores que coinciden con Encina en la singular poética de la forma libre de la materia amorosa; pienso, por ejemplo, en las coplas de autores como Juan Álvarez Gato, Diego de San Pedro y Gonzalo de Tapia, presentes los tres en el *Cancionero general* con sección de obras propia.

encontramos canciones encinianas en otros dos lugares de la compilación: en las nueve glosas de motes ya comentadas y en la sección de *Romances y canciones con sus deshechas* que también estudié: en esta otra ocasión se trata de ocho textos que presentan un villancico de deshecha a modo de variante y continuación del tema de la canción⁸²⁷. El poeta salmantino cultivó, pues, insistentemente el subgénero de la canción: encontramos canciones hasta en tres lugares distintos del *Cancionero*; el corpus total asciende, sumados los tres grupos, a treinta y cinco canciones. Aquí me ocuparé específicamente de la sección que el poeta reúne bajo el título centrado y resaltado de *Canciones hechas por Juan del enzina* (fol. lxxxv v. de 96JE).

Encina tenía muy clara la estructura interna de la canción, como se desprende de su *Arte de poesía castellana*, inserta tras los prólogos iniciales del *Cancionero*. En efecto, en el Capítulo VII del *Arte* (*De los versos y coplas y de su diversidad*), traza una célebre definición de la canción en la que acude como criterio identificador exclusivo al número de versos de que consta su estribillo⁸²⁸:

Y si tiene dos pies, llamámosle también mote o villancico o letra de alguna invención por la mayor parte; si tiene tres pies enteros o el uno quebrado, también será villancico o letra de invención, y entonces el un pie ha de quedar sin consonante, según más común uso (...). Y si es de cuatro pies puede ser canción y ya se puede llamar copla (...). Y todas estas cosas suelen ser de arte real, que el arte mayor es más propia para cosas graves y arduas. Y de cinco pies también ay canciones, y de seis.

Además de la tópica distinción entre versos octosílabos y dodecasílabos (arte mayor), de acuerdo con la materia que se trate en las composiciones, encontramos aquí el contraste formal entre villancico y canción a partir del estribillo. Mientras que el villancico tendrá dos o tres versos en el estribillo (Encina respetará siempre este principio en 96JE, también en los villancicos pastoriles), la canción cortés constará de cuatro o cinco⁸²⁹. No deja de ser curioso que el salmantino no explique en el *Arte* un segundo criterio formal que se advierte en todas sus canciones de 96JE sin excepción y cuyo uso resulta inequívoco: el del número de mudanzas; frente a la flexibilidad

⁸²⁷ Véase el estudio de estas canciones con sus deshechas en el capítulo anterior.

⁸²⁸ M. A. Pérez Priego (ed.): Juan del Encina: *Obra completa*, p. 21.

⁸²⁹ En todo el *Cancionero* tan sólo aparece una canción con seis versos en el estribillo: se trata de “Ya no sé cómo encubriros” (n. 93). De las diecisiete canciones restantes, once de ellas presentan un estribillo de cuatro versos por seis cuya cabeza es de cinco; esta convivencia de ambas opciones es común en los poetas cancioneriles desde Gómez y Jorge Manrique.

permitida en el número de mudanzas de los villancicos (los hay de dos coplas, de cuatro, de doce...) las canciones presentan invariablemente una sola mudanza, con vuelta a las rimas del estribillo y *rétronx* final; en el número de versos de la mudanza o del *rétronx* sí que hay ciertas variantes en las canciones encinianas pero nunca veremos en ellas una canción con dos o más mudanzas. Obviamente el hecho de que el número de mudanzas no sea mencionado como una marca genérica prueba que ya no era un rasgo distintivo: cuando Encina escribe sus canciones, éstas estaban ya consolidadas como forma breve, de una sola mudanza, como puede verse en las canciones de Jorge Manrique⁸³⁰. Es la práctica que se advertirá después en el *Cancionero general* y que identificará claramente a este género cancioneril, de acuerdo con el análisis de Beltran⁸³¹: la brevedad y la concentración expresiva son rasgos formales inequívocos de la canción, como hemos visto, y obviamente lo apropiado a este respecto es el principio de una sola mudanza con su vuelta. De aquí que, frente a lo que sucede con los villancicos, las canciones del *Cancionero* de Encina apenas sobrepasen los quince versos⁸³². En este sentido, advertimos en las canciones del salmantino una configuración formal que será característica de los poetas del *Cancionero general*. No hay que perder de vista que a partir de la generación de Jorge Manrique (la de los poetas nacidos hacia 1450) el villancico quedará como subgénero para cantar con vuelta irregular y longitud indeterminada en tanto que la estructura de la canción se fosiliza con una serie de rasgos perfectamente complementarios: una sola vuelta, estrofa regular, *rétronx* y unos contenidos conceptuales y de vocabulario exquisitos y muy limitados. El itinerario posterior de la canción lo ha explicado con tino Beltran:

Los autores se lanzan al desarrollo de las estructuras paralelísticas, léxicas y conceptuales que ciñen progresivamente el poema al estricto marco del estribillo, la mudanza y la vuelta. La canción es así reducida a los límites de una estética refinadísima que, si bien le dio su máximo esplendor, le cerró completamente las puertas del futuro.

⁸³⁰ En cambio, en Gómez Manrique se advierte la convivencia de las canciones de dos y una mudanzas, aunque el predominio de estas es ya notorio y anuncia la evolución posterior.

⁸³¹ Véase V. Beltran: *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988. Beltran explicó por primera vez la evolución complementaria que se da entre la canción y el villancico cortés en la poética cuatrocentista (pp. 132-136) que menciono a continuación: el villancico ocupa el lugar de la canción como género susceptible de musicalización. El motivo es que la canción, como veremos enseguida, era concebido ya básicamente como género escrito a pesar de su nombre.

⁸³² Beltran apunta que Encina es el autor de la única canción con dos vueltas de su generación (*La canción de amor*, p. 132). Ignoro de dónde obtiene este dato Beltran, pero no he encontrado tal cosa en ninguna de las canciones del salmantino: como he dicho, sigue la pauta estrófica característica entre los poetas de su tiempo.

Precisamente creo que las canciones y villancicos de Encina revelan claramente este proceso: entre ellas advertimos la extraordinaria perfección formal que adquiere la canción cuatrocentista, pero no faltan ejemplos de esa voluntaria hipertrofia retórica (véase, por ejemplo, la canción n. 100) que, a comienzos de la centuria siguiente, iba a terminar por agostar ese subgénero. Encina, siempre en la vanguardia de la poética cortesana, advirtió esa evolución y dejó plasmado, en su mismo *Cancionero*, un nuevo camino acogiendo a la libertad formal que permitían los villancicos amorosos y pastoriles. Éstos pueden verse, según creo, como la pervivencia de la poética cancioneril a partir de la hipertrofia de la canción cortés; los villancicos pastoriles de Encina, y algunos de los villancicos amorosos que trataremos en breve, no dejan de ser una muestra de esa búsqueda de nuevos caminos que persigue renovar la poética cortesana cuatrocentista⁸³³. Es interesante notar que esta particular evolución complementaria de canciones y villancicos se advierte igualmente desde el punto de vista de la música, de acuerdo con la opinión de Romeu Figueras⁸³⁴:

El número relativamente escaso de canciones registradas [en el Cancionero de Palacio, MP4] y el carácter arcaico de un buen número de las mismas pueden ser indicio de que el género iba cayendo en un cierto desuso entre c. 1500 y c. 1520, por lo menos en los ambientes musicales. La vitalidad que el villancico alcanza aquellos años (...) [hace] suponer un cambio en las preferencias poeticomusicales de entonces, en menoscabo de la canción y en beneficio del villancico.

En otro orden de cosas, si la perfección formal es nota característica de la poética de la canción, en el caso del incunable de Encina tal perfección aparece acompañada de un calculado diseño tipográfico y compositivo que ya hemos tenido ocasión de advertir en

⁸³³ En este sentido, el estudio de las canciones y villancicos de Encina en un mismo capítulo puede permitir advertir más claramente esta evolución; al tiempo, permite reivindicar la novedad de la poesía de Encina y el lugar central que ocupa su obra en la trayectoria de la poesía cancioneril. Para los villancicos pastoriles de Encina véase el capítulo sexto.

⁸³⁴ Romeu Figueras 3A, pp. 35-36. Jane Whetnall sugiere que la crisis de la canción como género cantado contrasta con el auge de la canción como género exclusivamente literario en 11CG; véase su trabajo clásico: "Songs and Canciones in the *Cancionero general* of 1511", en Alan Deyermond & Ian Macpherson (eds.): *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, 1989, pp. 197-207, en particular p. 204. Encina, en su doble calidad de músico y poeta, se encuentra en el vértice mismo del cambio. Pero no olvidemos que 11CG recoge muchos textos de las décadas finales del siglo XV: el número relativamente abultado de canciones que incorpora (156) refleja un estado de cosas anterior a la obra enciniana y no tanto una renovación del género literario de la canción en la primera década del siglo XVI. De hecho después de 1511 desaparece prácticamente la canción no musical como género literario y cortesano.

otros lugares del impreso. En efecto, el folio y medio que alberga esta sección de canciones (fols. lxxxv v-lxxxvi r.) presenta una disposición de los textos cuidadosamente ordenada: cada página consta de dos columnas y cada columna contiene tres canciones con su respectiva rúbrica centrada (*canción*) y, en la mayoría de casos, guardando una línea en blanco entre rúbrica y composición. Los dieciocho textos aparecen, así, dispuestos a razón de seis por página, con plena coincidencia entre inicios y finales de página y de columna.

2.1. Tabla de numeración y primeros versos

Presento a continuación la tabla con las rúbricas, la numeración de Dutton y los versos iniciales de las dieciocho canciones de esta sección de 96JE. Nos resultará de utilidad para facilitar la cita de las composiciones:

Canciones hechas por Juan del enzina

ID	nº	Rúbrica	Primer verso
4493	88	<i>Canción hecha a Nuestro Redentor</i>	“Tu sagrado advenimiento”
4494	89	<i>Canción</i>	“Todos deven bien obrar”
4495	90	<i>Canción a los Reyes, Nuestros Señores</i>	“Rey y reina, tales dos”
4496	91	<i>Canción</i>	“Las cosas que desseamos”
4497	92	<i>Canción</i>	“Querría no dessearos”
4498	93	<i>Canción</i>	“Ya no sé cómo encubriros”
4499	94	<i>Canción a una dama que sacó una ropa forrada en veros</i>	“Sin veros no tengo vida”
4500	95	<i>Canción</i>	“Si la fe y el galardón”
4501	96	<i>Canción</i>	“Muchas vezes he acordado”
4502	97	<i>Canción a una dama el día de los Reyes</i>	“Aunque en tal día soléis”
4503	98	<i>Canción</i>	“Con la muy crecida fe”
4504	99	<i>Canción</i>	“Del amor viene el cuidado”
4505	100	<i>Canción</i>	“No quiero querer querer”
4506	101	<i>Canción</i>	“Desque triste me partí”
4507	102	<i>Canción</i>	“Todos os deven servicios”
4508	103	<i>Canción</i>	“No quiero mostrar quereros”
4509	104	<i>Canción</i>	“Es de aquesta condición”

2.2. Diseño y organización de la sección de canciones en 96JE

A pesar de la marcada unidad estilística, retórica y conceptual que caracteriza a las canciones (en particular a las de materia amorosa) Encina diseña una cuidadosa *dispositio* para los dieciocho textos que está lejos de ser arbitraria. Ya Beltran realizó una descripción de las relaciones intertextuales y los calcos lingüísticos que se dan entre las distintas composiciones⁸³⁵; en su recorrido señala toda una red de ecos referenciales que, dentro del ámbito de la materia amorosa, se extiende entre unos poemas y otros hasta configurar, de acuerdo con las palabras que cité más arriba, “un pequeño cancionero en miniatura”. En efecto, determinadas expresiones tópicas de la sintomatología amorosa cortés (servicio, suspiros, olvido, cuidado, etc.) aparecen por doquier en estribillo, mudanzas y vueltas, y revelan que probablemente el propio Encina compuso las canciones con una idea previa de entreverarlas y organizarlas en común. Así, por citar uno sólo de los ejemplos aducidos por Beltran, una mudanza como la de la canción n. 99 (“Qu’el suspiro no es pasión, / mas descanso del tormento”, vv. 5-6) remite claramente al estribillo de la composición 104: “*qu’en suspiros de afición, / si descansa la pasión, / es para doblar tormento*” (vv. 3-5). Si en la mudanza los suspiros aparecen como término de consuelo suficiente para calmar el dolor de amor, en el estribillo que leemos cinco canciones más abajo aparecen connotados en negativo y se revelan como todo lo contrario: no sólo no calman al enamorado sino que doblan su tormento, de acuerdo con el tenor literal del nuevo estribillo. Este tipo de ecos y calcos son constantes entre las canciones y permiten advertir una trabazón evidente, si bien resulta difícil articular una explicación lógica a la red de ecos intertextuales (del tipo de una única historia amorosa con una serie de episodios significativos), a diferencia de lo que sucedía en las coplas de amores y en otros lugares de 96JE. El propio Beltran sortea los posibles reparos que podrían ponerse a esta argumentación dado el reducido universo temático y estilístico de la canción de amor a finales del XV:

Es cierto que la canción de amor el cuatrocientos, y más aún en su última época, elaborada siempre sobre un vocabulario muy reducido y un repertorio de motivos cerrado

⁸³⁵ V. Beltran: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, pp. 44-46. La cita siguiente aparece en p. 44.

y muy escaso, constituye la base más fértil para que se produzcan este tipo de reiteraciones, aún de modo ocasional. Sin embargo, resulta difícil cerrar los ojos ante un uso tan reiterado.

En efecto, no parece casual la abundancia de calcos intertextuales en la organización de la sección de canciones. Lo cierto es que hemos visto ya una cuidadosa articulación de un conjunto todavía más amplio de poemas en el caso de las coplas de amores y, sin salir del *Cancionero* de Encina, volvemos a toparnos con este mismo recurso a la organización de series de textos en las secciones de romances con sus deshechas y de villancicos de pastores. Esto confirma el singular interés de Encina por las distintas modalidades de calcos intertextuales y ecos entre unas composiciones y otras: no se trata de un fenómeno aislado sino de una constante, que tiene trazas de rasgo de estilo, característica de la organización por secciones de 96JE. Por tanto, creo que no sólo debemos relacionar este fenómeno con el limitado repertorio estilístico y temático propio de una canción de amor que, como decía más arriba, estaba entrando en crisis sino que parece justificado vincularlo con la singularidad literaria de Juan del Encina y con lo que parece un rasgo de estilo.

En cualquier caso, sospecho que puede decirse de estos dieciocho textos que estamos ante un “pequeño cancionero en miniatura” en otro sentido, sin necesidad de acudir a los recursos de trabazón interna y calco intertextual. Me refiero sencillamente a la significativa organización temática del conjunto de canciones. En efecto, la rúbrica de la primera canción lleva un título que nos sitúa claramente en la órbita de lo devoto: *Canción a Nuestro Redentor* (n. 88); se trata de una canción dirigida a Jesucristo en cuya mudanza se hace un apretado resumen de algunos motivos redentoristas entre el Nacimiento y la Muerte de Jesús: “Tu santa circuncisión / y el ofrecer de los Reyes, / tu muerte y resurrección / tu miraglosa acensión, / destruyó las falsas leyes” (vv. 6-10). La materia religiosa o moral continúa en la siguiente canción (n. 89) en la que se alude, también en apretada síntesis, a los tres motivos centrales de la poesía moral, el mundo, la fortuna y la muerte:

Todos deven bien obrar / viendo el mundo cómo rueda, / *pues al fin, fin, más no queda / del plazer que del pesar.* // La vida esté sin reposo, / la voluntad muy despierta, / que la muerte está muy cierta / aunque el quando muy dudoso. / Y no se debe tardar / a bien hazer el que pueda, / *pues al fin, fin, más no queda, / del plazer que del pesar.*

No es muy común este tipo de canción moral —con la tenebrosa alusión a la muerte, “muy cierta”, quizá un eco de las Danzas— entre los poetas cortesanos, pero Encina recurre a ella para conformar un inicio de la sección en el que lo central sea la materia religiosa y devota. Debemos reparar en el hecho de que tal comienzo reproduce en pequeña escala la propia organización general del *Cancionero* de Juan del Encina, donde lo religioso aparece en primer lugar, después vienen los textos de circunstancias y la aplicación de las *Bucólicas* a la política de los Reyes Católicos y por fin llegan las distintas secciones con materia amorosa (en particular las coplas de amores, pero también motes, romances, etc.). No otra es la *dispositio* de las dieciocho canciones y a esto me refería cuando hablaba de “pequeño cancionero en miniatura”: a continuación de los dos textos religiosos aparece una canción política (*Canción a los Reyes, Nuestros Señores*, n. 90) y otra composición moral dedicada a la Fortuna (n. 91). Sólo después, a partir del quinto texto y hasta el final, el lector encuentra todo el grupo de catorce canciones amorosas que se sitúan en la línea más común de la canción de amor cuatrocentista (n. 92): “Querría no dessearos / y dessear no quereros, / más si me aparto de veros / *tanto me pena dexaros / que me olvido de olvidaros*” (vv. 1-5). Me parece muy sugerente la cuidada organización de la sección de canciones: incluso en aquellas secciones dedicadas a los géneros fijos del *Cancionero* (adelanto que pasará lo mismo en las secciones de villancicos y villancicos pastoriles, entre otras) Encina vela por el mantenimiento de una *ordinatio* que consideraba canónica, tanto para la arquitectura global de su *opus maius* como para la de algunas secciones particulares que permitían esta gradación temática tripartita: lo devoto, lo político y moral, lo de amores⁸³⁶. Hay, pues, una clara organización temática que, obviamente, es de tipo jerárquico: por mucho que la materia amorosa sea preceptiva en el ámbito de la canción, antes de ella aparece lo religioso y lo político, siguiendo una gradación descendiente que va —por decirlo de un modo un tanto simplificador— de lo serio a lo frívolo. Es una disposición que advertimos, como digo, tanto en el diseño global de 96JE como en algunas de sus secciones o en las representaciones teatrales.

⁸³⁶ Volveré sobre esto más adelante, pero no olvidemos, por ejemplo, que las ocho representaciones que se insertan al cierre de 96JE vienen a respetar esta misma *ordinatio*, aunque la crítica ha visto en ellas más bien una disposición cronológica; véase, por ejemplo, V. Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, p. 47, n. 50 o M. de Lope: *Le savoir et ses Représentations. Théâtre de Juan del Encina (1492-1514)*, Montpellier: Centre d’Etudes et Recherches Sociocritiques, 1992. No me parecen incompatibles ambas perspectivas, pero me atrevería a decir que en la idiosincrasia literaria de Encina pesa más esta pauta genérica y temática, antes que otros criterios de *ordinatio* como el cronológico.

No es este el lugar apropiado para detenerme en la comparación entre la organización del *Cancionero* de Encina y la que advertimos en otros cancioneros de su tiempo. Sin embargo, es interesante resaltar el contraste entre la *dispositio* enciniana y la organización biográfica o cronológica que se advierte en otros cancioneros de autor como el de Juan Álvarez Gato⁸³⁷. Beltran ha estudiado con detalle la tendencia panrománica a disponer los cancioneros manuscritos siguiendo un criterio cronológico que obedece, al cabo, a la biografía de los respectivos compiladores; pero en el caso de Encina advierte el evidente cambio de paradigma y lo relaciona con el único cancionero de autor que presenta una organización jerárquica por géneros similar al de Encina, el cancionero salmantino que el Marqués de Santillana envía a Gómez Manrique (SA8)⁸³⁸; es cierto que la organización jerárquica por géneros estaba extendida en toda la Romania, pero llaman la atención dos cuestiones: en primer lugar que ni siquiera en el caso de SA8, donde la *dispositio* es mucho más modesta que en 96JE, tenemos una sección de poesía religiosa inicial como la que vemos en la compilación de Encina; en segundo lugar, que esta organización del *Cancionero* enciniano (y en concreto la inserción inicial de un grupo de composiciones religiosas) será imitada por su más ilustre descendiente, el *Cancionero general* de Hernando del Castillo quien, en mi opinión, se fijó en la *ordinatio* de 96JE para realizar la suya⁸³⁹. Esto revela la novedad (y el éxito) del diseño enciniano, pues es difícil encontrar antecedentes castellanos para un empeño organizador semejante. Quizá resulte aquí oportuna la sugerencia de Alonso, que llamó la atención sobre la similitud que se da entre la organización del *Cancionero*

⁸³⁷ Gato coloca la materia religiosa al final de su cancionero manuscrito atendiendo a la conversión del final de su vida que le hizo rechazar las materias frívolas y amorosas como errores de juventud (son textos que, no obstante, aparecen al principio de su *Cancionero*). El tópico de la palinodia —muy cierto en su caso— sirve aquí, como era preceptivo, a la organización biográfica de su propia compilación. Véase la benemérita edición de Jenaro Artiles: Juan Álvarez Gato: *Obras completas*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1928.

⁸³⁸ Véase V. Beltran: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, donde leemos: “si la poesía religiosa, que abre el volumen, es posterior a la versión de las *Bucólicas*, que la sigue inmediatamente, en la ordenación de su *Cancionero*, Juan del Encina sacrificó por completo la organización cronológica, que suele presidir las formas más simples de los cancioneros de autor, en beneficio de criterios socio-literarios, que imponían una determinada sucesión de los géneros poéticos” (p. 41); y más adelante concluye: “nos hallaríamos, por tanto, ante una ordenación que responde a la vez a criterios jerárquicos y de preceptiva literaria, sin que podamos descartar los cronológicos” (p. 43): es algo que mi propia aproximación a 96JE permite corroborar a cada paso; véase también V. Beltran: “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), pp. 49-101.

⁸³⁹ Lo sugiere también Beltran: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, p. 51. También Pedro Manuel de Urrea se inspiró en la organización interna de 96JE en su *Cancionero* impreso (Logroño, Guillén de Brocar, 1513); lo apunta María Isabel Toro Pascua en su edición del *Cancionero* de Urrea. Véanse las páginas que dedico a la huella de los romances y canciones con sus deshechas en 13UC, el *Cancionero* de Urrea.

de Encina y la de los cancioneros italianos de su tiempo⁸⁴⁰. Por lo demás, tampoco es frecuente en los cancioneros próximos al del salmantino la singular organización que Encina traza en la sección de canciones (o en la de villancicos, en la de villancicos pastoriles, etc.); ésta revela un talante innovador bastante notable pues vertebraba secciones completas de su compilación siguiendo las mismas pautas que en la compilación misma. Posiblemente la práctica compilatoria de los cancioneros de las cortes italianas así como su interés en las modalidades articuladas en series de textos estén en la raíz de estos patrones manejados por el poeta salmantino.

2.3. Canciones de circunstancias de entorno cortesano: nn. 90, 94 y 97

Dentro de la pobreza referencial de las canciones (esperable en el género de la canción de amor, por otra parte) destacan tres composiciones cuyas rúbricas y contenido permiten acercarnos tímidamente a la circunstancia en la que se escribieron o cantaron. Es interesante, por ejemplo, la rúbrica que preside la composición n. 90, a la que ya hemos hecho referencia: *Canción a los Reyes, Nuestros Señores*. El contenido del poema resulta muy apropiado para la posición que ocupa en la sección de canciones, justo después de la poesía religiosa (nn. 88 y 89):

Rey y reina, tales dos / nunca fueron en el mundo, / *reyes sin tener segundo*, / *siervos muy siervos de Dios*. // Siervos de Dios y su Madre, / reyes mucho más que reyes, / muerte de las falsas leyes, / vida de la de Dios padre. / Así que Dios es con vos, / pues por él sois en el mundo / *reyes sin tener segundo*, / *siervos muy siervos de Dios*.

El elogio de estribillo insiste en la supremacía del poder de los Reyes Católicos, a los que se empareja como “siervos de Dios y su Madre”, esto es, en su misma condición de reyes “católicos”. Es posible que el verso 7, “muerte de las falsas leyes”, aluda a la expulsión y represión de los judíos o quizá a la victoria sobre el moro en Granada (o a ambos), hechos los dos contemporáneos de la fecha en que escribe Encina. Los Reyes

⁸⁴⁰ Parte para esta observación de otro aspecto, distinto del que aquí nos interesa, pero no deja de ser significativo: en los cancioneros italianos lo pastoril se sitúa siempre al final, exactamente lo que sucede en 96JE (villancicos pastoriles y representaciones teatrales). Alonso realizó la observación en su ponencia “El teatro en la época de los Reyes Católicos” durante el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. de Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García). ¿Habría que postular la influencia de los cancioneros italianos en la arquitectura global del *Cancionero* de Encina? No me parece, en absoluto, descabellado, si bien es necesario apuntalar la hipótesis con descripciones, comparaciones y comentarios en los que no me puedo detener por ahora.

son presentados como interlocutores de Dios y enviados suyos en la tierra (“Assí que Dios es con vos, / pues por él sois en el mundo”, vv. 9-10). Es la visión providencialista que la propaganda de los Reyes Católicos esparció por doquier durante los años de la guerra de Granada: un mesianismo político que relaciona esta canción de Juan del Encina con otros textos líricos como los mencionados por Gómez Moreno en un artículo seminal⁸⁴¹. Numerosas composiciones de Gómez Manrique, Pedro de Cartagena, Álvarez Gato o Ambrosio de Montesino se sitúan en la órbita de este providencialismo que alaba el proyecto político de los Reyes Católicos de un modo similar al de Encina en esta sencilla canción⁸⁴². Por la época en la que escribe Encina vemos también reflejado este elogio de la política real —con atención particular a los diez años de la campaña de Granada— en un curioso cancionero privado, el *Cancionero* del zaragozano Pedro Marcuello⁸⁴³. Marcuello compuso su *Cancionero* en parte como libro de horas en el que imagina a su propia hija, de nombre Isabel, rezando por el buen camino de la campaña granadina y, al final, dando gracias a Dios por el éxito alcanzado. A lo largo de su compilación alude a un buen número de símbolos de gobierno de la política real y explica en sus coplas algunas de las invenciones, letras e ilustraciones que adornan el cancionero: todo ello aparece puesto al servicio de la propaganda política, aunque no está exento de un fin personal en beneficio de su propia hija. Este *Cancionero* ejemplifica muy bien esa particular unión de política, propaganda real y providencia divina que advertimos en la canción enciniana (“Dios es con vos”). No olvidemos que el escudo de los Reyes Católicos encabeza algunas ediciones del *Cancionero* de Encina, aunque no parece que los mismos reyes trabaran contacto directo con el salmantino como posiblemente habría sido el deseo de este⁸⁴⁴.

⁸⁴¹ A. Gómez Moreno: “El reflejo literario”, en José Manuel Nieto Soria (dir.): *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid: Dykinson, 1999, pp. 315-339. Para la lírica cancioneril de corte encomiástico y propagandístico véase en particular el epígrafe 4: “La lírica: entre el piropo y la *laus política*”, pp. 321-324 y 6: “Una cosecha documental”, pp. 326-328.

⁸⁴² En efecto, el “*reyes sin tener segundo*” no es sólo una alabanza al poder de Fernando e Isabel sino que posiblemente alude a su política de fortalecimiento de la corona frente a los privilegios del estamento nobiliario.

⁸⁴³ Lo desempolvieron Gómez Moreno y Michel García, que realizó la primera aproximación crítica: “El Cancionero de Pero Marcuello”, en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, pp. 48-56. Véanse también los comentarios introductorios y la edición de José Manuel Blecua (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987). Últimamente Marina Núñez ha estudiado las relaciones entre el mecenazgo nobiliario y el cancionero propagandístico del burgués Marcuello en su investigación doctoral, con particular atención a las deliciosas ilustraciones que acompañan a los textos religiosos.

⁸⁴⁴ En realidad, de acuerdo con la política de los Reyes, cualquier súbdito podía estampar el escudo real en su *Cancionero*, lo cual no debe interpretarse como un patrocinio expreso..

Otras dos canciones de Encina permiten acercarnos algo más a la circunstancia cortesana de su producción y difusión. Se trata de verdaderas canciones de circunstancias, esto es, textos como los que vimos en las coplas de amores, donde cobran relevancia, además de la poetización de sintomatología amorosa, los aspectos anecdóticos de esa relación⁸⁴⁵; las rúbricas de esas composiciones nos brindan ese ámbito anecdótico que dio pie al poema. Es lo que sucede con la canción n. 94, que va precedida de título revelador: *Canción a una dama que sacó una ropa forrada en veros*. El texto juega con la ambivalencia de la expresión “veros”, aplicada obviamente al deseo de ver a la amada:

Sin veros no tengo vida, / muero en veros por quereros, / *entre veros y no veros / tengo la vida perdida*. // Márame vuestra presencia, / la vida pierdo en miraros, / no veros sin olvidaros, / mayor mal tengo en ausencia. / Peno y muero sin medida, / vencido de no venceros, / *entre veros y no veros / tengo la vida perdida*.

Las expresiones de la canción resultan tópicas; sin embargo, la rúbrica nos permite reconstruir no sólo la anécdota galante que late en la composición sino también el recurso del *locus a nomine* contenido la expresión “veros”. En efecto, el *vero*, de acuerdo con el DRAE es un tipo de “piel de marta cebellina”; una segunda acepción también puede interesarnos: en plural se denominan veros los “esmaltes que cubren el escudo en forma de campanillas alternadas, unas de plata y otras de azur y con las bocas opuestas”⁸⁴⁶. Una *ropa forrada en veros* es, por tanto, un tipo de manto o capa cubiertos o bien por esos esmaltes coloristas, o bien por la piel suntuaria de la marta. Sobre esta acepción construye Encina su rúbrica y el estribillo: “*entre veros y no veros / tengo la vida perdida*”, es decir la muerte de amor viene tanto por la belleza de su vestido (“veros”) como por la posible ausencia de ella (“no veros”). Obviamente el texto perdería la agudeza del juego de significados si no fuera por la rúbrica⁸⁴⁷. Es interesante cómo Encina se muestra conocedor de la particular poética minimalista de las invenciones, sustentada aquí en el símil metafórico y en el *locus a nomine*, como sucede

⁸⁴⁵ Manejo el concepto de poesía de circunstancias tal y como lo entiende Álvaro Alonso en su *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 32), 2001.

⁸⁴⁶ Diccionario de la Real Academia Española, 22ª ed., 2002, s. v. ‘vero’.

⁸⁴⁷ Se trata de un ejemplo más del enorme valor informativo de las rúbricas que, a menudo, enriquecen los matices de los textos, como tantas veces han señalado los estudiosos del cancionero cuatrocentista. Véase un ejemplo de Gonçalo de Tapia, de entre los muchos que podrían ponerse, en A. Alonso: *Poesía andaluza de cancionero*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003, n. VI.

en tantos motes e invenciones⁸⁴⁸. Incluso el tenor literal de la rúbrica nos aproxima a ese universo pues emplea los mismos términos que las invenciones cortesanas: *una ropa que sacó*, con el inconfundible verbo “sacar” tan característico de este subgénero cancioneril. Por lo demás, resulta casi imposible determinar la dama a la que alude la rúbrica o el contexto preciso de la creación, canto o lectura de la canción. La rúbrica nos habla de un ámbito cortesano, frívolo y festivo, como el que hemos de ver detrás de un buen número de los textos de Encina; al fin y al cabo la corte de Alba de Tormes se prestaba a festejos y celebraciones en los que participó Encina como actor, cantor y dramaturgo, como sabemos por el resto del *Cancionero*: una canción como ésta remite a ese mismo ámbito típicamente cortesano en el que el humor, el galanteo y la artificiosa retórica cancioneril daba pie a circunstancias como la expresada por Encina en su canción.

Por último, también la composición n. 97 contiene una rúbrica con un mínimo desarrollo: *Canción a una dama el día de los Reyes*. Precisamente la singularidad de la elaboración de estas rúbricas, que contrastan con la parquedad de la gran mayoría de los títulos restantes (*Canción*, sin otra información adicional), es lo que me lleva a pensar que aluden a circunstancias referenciales que puedan resultar de interés para explicar los textos. En este caso la circunstancia de la composición, recitación o lectura pública de la canción alude al día de Reyes o fiesta de la Epifanía; tenemos, pues, una fecha concreta relacionada con este texto, el 6 de enero. En la canción, en efecto, se alude a la costumbre castellana de hacer regalos con ocasión de la fiesta de Reyes:

Aunque en tal día soléis / dar mercedes beneficios, / yo no pido que me deis, / que me deis, más que toméis / y *recibáis mis servicios*. // Mis servicios recibiendo / son mercedes que recibo; / yo recibo, pues, sirviendo: / quanto más bivo muriendo / tanto más muriendo bivo. / Si mis servicios queréis, / no quiero más beneficios / ni que más galardoneís; / con esto me pagaréis, / *que recibáis mis servicios*.

Con la ayuda de la rúbrica, a la que alude explícitamente el deíctico del primer verso, parece evidente el propósito y la circunstancia de la canción: el poeta pide a una dama que, en lugar de darle algún presente como regalo por la fiesta de Reyes, reciba su

⁸⁴⁸ Sobre el particular pueden verse, entre otros, los trabajos de Alan Deyermond: “La micropoética de las invenciones” (recogido en A. Deyermond: *Poesía de cancionero del siglo XV: estudios seleccionados*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y M. Haro, Valencia: Universitat de Valencia, Col·lecció Honoris Causa, 2006) y Manuel Moreno: “El dulce placer de significar agudamente lo que se quiere decir: Sobre una invención en LBI”.

servicio (“yo recibo, pues, sirviendo” sintetiza el v. 8). Tal servicio hace referencia, en primer lugar, al tópico servicio amoroso, si bien la posible materia amorosa del texto no va más allá de la tónica paradoja “bivo muriendo” (v. 9). En cambio, tanto en la cabeza como en la vuelta y en el *rétronx* se insiste en el motivo del regalo de reyes: “con esto me pagaréis, / *que recibáis mis servicios*” (vv. 14-15)⁸⁴⁹. Esta insistencia me hace pensar en una circunstancia muy peculiar que puede latir en estos versos: conocemos a una dama concreta en la corte ducal de Alba de Tormes que no sólo era muy devota de la fiesta de los Reyes Magos⁸⁵⁰ sino que tenía bajo su “servicio” al propio Juan del Encina. Hablo, obviamente, de la misma Isabel de Zúñiga y Pimentel, Duquesa de Alba. Pero se trata de un servicio distinto del amoroso: Encina se beneficiaba del mecenazgo de los Duques, como es bien sabido, desde su entrada a su servicio en el palacio ducal de Alba de Tormes en 1492 y, al menos, hasta la publicación de su *Cancionero*, en 1496. Lo interesante es que el tema del servicio a los Duques de Alba había sido objeto de otras composiciones de Encina (que ya analicé con detalle en este sentido⁸⁵¹) en particular en el “Panegírico a los Duques” (n. 35) y en el texto siguiente, emparentado claramente con el anterior desde la misma rúbrica: *Juan del Encina, después que el Duque y Duquesa sus señores le recibieron por suyo* (n. 36). En el “Panegírico a los Duques” Encina se presenta a ellos y les pide formalmente entrar a su servicio⁸⁵², es decir que “que le recibiesen por suyo”, de acuerdo con las rúbricas:

“Y pues es gran beneficio / servir a tal señoría, / no se pierda sólo un día / de andar en vuestro servicio; / porque con más favor ande, / acuerdo de suplicar / a vuestra grandeza grande / que me consienta y me mande / poderme suyo llamar”. (n. 35, vv. 163-171)

⁸⁴⁹ Encina aprovecha la repetición propia del recurso al *rétronx* para transmitir a la dama su insistente mensaje: “*que recibáis mis servicios*”.

⁸⁵⁰ Lo hemos visto en la rúbrica y en la primera copla de la extensa composición n. 5: *La fiesta de los tres Reyes Magos a la Ilustre y muy Manífica Señora Doña Isabel Pementel, Duquesa de Alba, Marquesa de Coria, etc. Comiença la fiesta de los tres Reyes Magos, trovada por Juan del Encina*. La primera copla, aunque tónica, menciona la devoción de la Duquesa, a la que se dirige el texto: “Vuestra ilustre señoría, / que tiene gran devoción / en la fiesta deste día / de la santa Epifanía” (vv. 1-4). Véase en el capítulo de la poesía religiosa enciniana un comentario detenido del texto, así como de su contexto cortesano.

⁸⁵¹ Véase el capítulo primero dedicado al mecenazgo de los Duques de Alba, donde explico algunos textos del *Cancionero* en los que se advierte la relación entre poeta y mecenas desde su inicio hasta su final: los mismos textos de Encina aluden tanto a su entrada al servicio de ellos, como —según creo— a su salida. Véase también mi trabajo “Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)”, en prensa (ponencia leída en el XVIII Colloquium, Londres: Queen Mary and Westfield College, 28-29 junio de 2007).

⁸⁵² Este texto aparece precisamente en la parte dirigida *A la Duquesa*. Antes ha dedicado otras doce coplas exclusivamente al Duque. Lo analizo con más detalle en el capítulo segundo (2.1.1).

En la composición siguiente (n. 36) revela que su deseo se ha cumplido: ha entrado al servicio de los Duques, como recuerda en altisonantes coplas de arte mayor: “Dichoso el servicio que alcança a servir / a tales señores de tanto valer, / por más que dichoso se debe tener / quien puede en servirles gastar su bivar (vv. 149-152)”. Es una misma retórica repetitiva, de la se hace eco la canción n. 97. No me parece descabellado pensar que la calculada ambivalencia del término “servicio” que encontramos en la canción aluda explícitamente a esta circunstancia biográfica de la entrada de Encina al servicio de los Duques como poeta, músico y organizador de espectáculos en el palacio ducal. En este ambiente precisamente radicaría la esencia del contexto lúdico y cortesano expresado en “Aunque en tal día soléis”: a los asistentes a un festejo en el que Encina cantara esta canción —y la Duquesa asistió a muchas representaciones de textos encinianos— no se les escaparía el juego con el doble significado, divertido e ingenioso, y la petición concreta expresada por el poeta⁸⁵³. Incluso en el caso de que algunos cortesanos no estuviesen al tanto de la pretensión del poeta, la canción resultaría doblemente ingeniosa pues ocultaría su deseo a los oyentes, pero resultaría diáfana para la Duquesa. Sea como fuere, la estética de la agudeza cancioneril, propia del entorno lúdico cortesano, brilla aquí con singular eficacia. Por otro lado, la circunstancia aludida en la rúbrica parece particularmente apropiada para el recitado de un texto como este: precisamente el marco cortesano y celebrativo de una fiesta de Epifanía ofrece la ocasión perfecta para la canción⁸⁵⁴. Recordemos, a título de ejemplo, que la célebre crónica del Condestable Lucas de Iranzo narra en varias ocasiones las ceremonias en las que el mismo Condestable participó con ocasión de la fiesta de Epifanía⁸⁵⁵.

⁸⁵³ Aparece también con otro doble sentido bien significativo: “con esto me pagaréis” (v. 14). En el capítulo dedicado a los villancicos de pastores comento la ambivalencia amorosa y económica que late en términos como la famosa “soldada” de Encina del villancico “Ya no quiero ser vaquero” (n. 160) y que posiblemente se relaciona con la circunstancia biográfica de Encina en el palacio de Alba de Tormes. En este sentido, creo encontrar también una referencia ambivalente al motivo del rechazo de amor del villancico “No quiero tener querer” que podría leerse de modo autobiográfico, como dije en el capítulo introductorio: los versos finales vuelven a emplear términos económicos para aludir al motivo del rechazo de amor: “Fueron tantos mis servicios / que no se pueden contar, / sus pagas y beneficios / han sido de me matar” (n. 132, vv. 21-24), y al final: “No fue menos su crueza / que mis pérdidas y daños; / si fue grande mi firmeza, / muy mayores sus engaños; / pues no me quiere querer, / ya no quiero suyo ser” (vv. 33-38).

⁸⁵⁴ Otros dos textos del *Cancionero* de Encina encajarían perfectamente en un festejo cortesano con ocasión de una fiesta de Epifanía; aparecen emparejados por la deshecha en la sección de canciones con sus deshechas de 96JE; se trata de la *Canción a los tres reyes magos* (n. 114: “Reyes magos que venistes”) y su villancico de deshecha, “¡O Reyes Magos benditos” (n. 114D). Las estudié en el capítulo anterior.

⁸⁵⁵ Por ejemplo se disfrazó como rey mago, antes de participar en otros juegos cortesanos, un 6 de enero de 1462 en la sala de su palacio en Jaén. Véase Juan Cuevas Mata, Juan del Arco Moya y José del Arco Moya (eds.): *Relación de los hechos del muy magnífico e más virtuoso señor, el señor don Miguel Lucas, muy digno condestable de Castilla*, Jaén: Ayuntamiento de Jaén, Universidad de Jaén, 2001, pp. 61-63. Tess Knighton estudió admirablemente desde del punto de vista histórico-musical los numerosos contextos

Apurando la hipótesis habría que preguntarse por el año concreto de esta Epifanía de acuerdo con la biografía del poeta salmantino. Encina entró al servicio de los Duques en 1492 y la pieza, en mi opinión, podría datarse en los años 1492 o 1493: cualquiera de los dos 6 de enero encajaría con la cronología de las obras teatrales encinianas⁸⁵⁶. Otra cuestión interesante se relaciona con la cronología implícita en la rúbrica. Encina no suele mentir en sus rúbricas y nos podríamos preguntar por qué habla aquí de *una dama* cuando podría haber escrito el nombre de su destinataria real, Doña Isabel de Zúñiga, como hizo en muchas otras rúbricas. Lo cierto es que de obrar así alteraría un tanto el criterio jerárquico que preside la *dispositio* de las canciones: no se entendería que no ocupara una de las posiciones iniciales. Pero además, y sobre todo, la ambivalencia en la que se asienta la composición justifica que sea leída como poema amoroso y, desde esa ladera, parece fuera de todo decoro la mención expresa del nombre de Isabel de Zúñiga. En mi opinión, Encina pudo reinterpretar su propio texto cuando organizó la sección de canciones de 96JE: aprovechándose de la doble lectura que permitía la pieza, optó por insertarla como canción de amor y dejó de lado el motivo original que dio pie a su composición en las fechas en que entró al servicio de los Duques (quizá ya lejanas en el recuerdo cuando organizó 96JE para la imprenta: habían pasado tres o cuatro años). Entonces debió de escribir la rúbrica aludiendo, sin más precisión, a una dama y a la fiesta de Reyes: de este modo celaba el nombre de la verdadera destinataria de la composición sin dejar de revelar la circunstancia concreta que permite entenderla⁸⁵⁷.

2.4. Letra, música y representación en las canciones de Encina

ceremoniales contenidos en esta crónica; T. Knighton: "Spaces and Contexts for Listening in 15th – Century Castile: the Case of the Constable's Palace in Jaén", *Early Music*, November 1997, pp. 661-677.

⁸⁵⁶ Sobre esta cronología véase M. J. Framiñán de Miguel: "Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina: estado de la cuestión", *Cuadernos de Investigación Filológica*, XII-XIII (1986-1987), pp. 101-116; véanse las páginas finales para la opinión más sólida, la que Framiñán hace suya, sobre la cronología enciniana. El 6 de enero de 1492, por cierto, el Duque no estaba en Alba de Tormes: estaba entrando en Granada como Capitán General de las tropas castellanas junto con los Reyes.

⁸⁵⁷ No me parece en absoluto descabellado. He podido identificar otros rastros de este tipo de rubricación *a posteriori* en textos como el *Testamento de amores* (véase el capítulo dedicado a las coplas de amores). Por lo demás, ya he mencionado otros textos bifrontes de 96JE en los que parecen mezclarse autobiografía y velo pastoril (véase más adelante el estudio de "Ya no quiero ser vaquero", n. 160). No perdamos de vista que la razón más sólida para plantear este tipo de hipótesis no es la clásica persecución de cualquier asomo de biografismo propia de ciertas sobreinterpretaciones críticas, sino el hecho evidente de que el propio Encina lo practica en su teatro, como han puesto de relieve en numerosas ocasiones los estudiosos del teatro enciniano: nada tendría de excepcional el hecho de que lo encontremos también en su obra poética.

He hablado en varios momentos de la virtualidad performativa de las canciones y parece interesante puntualizar algunos aspectos relacionados con la posible representación o interpretación musical de estos textos del *Cancionero* enciniano. En efecto, conociendo, como conocemos, algunos datos sobre el entorno cortesano de la célebre sala del palacio de Alba de Tormes y teniendo en cuenta el trabajo de Encina en la corte de los Álvarez de Toledo, parece bastante razonable pensar que algunas de las canciones se representarían o cantarían ante un cierto público cortesano. Si atendemos al último texto mencionado parece que los Duques —al menos la Duquesa— fueron espectadores de algunas de estas canciones. La cuestión que se nos plantea ahora es dilucidar qué tipo de representación pondría en escena el poeta salmantino. Existen testimonios del canto de canciones a capela del repertorio cancioneril en espacios concretos de los palacios cortesanos⁸⁵⁸: es muy posible que algunas de las canciones (y villancicos, como veremos) formaran parte de este tipo de festejos musicales, similares en su *mise-en-scene* al caso de los romances con sus deshechas que estudié con detalle en el capítulo anterior.

Sin embargo, y a diferencia de los romances y villancicos de Encina, llama poderosamente la atención el hecho de que no hayamos conservado la partitura musical de ninguna de estas canciones; recordemos que en el *Cancionero Musical de Palacio* se conservaron bastantes partituras de los romances y villancicos (pastoriles y no pastoriles, como veremos) de Encina. Un recorrido por esa compilación revela que ni una sola de estas dieciocho canciones llegó a recalar en la gran compilación musical de su tiempo⁸⁵⁹. Este contraste resulta sorprendente: ¿cabría pensar que Encina nunca llegó a componer una partitura para las canciones frente a lo que sucede con los otros géneros? Esto nos llevaría a postular que no fueron compuestos como obra musical sino exclusivamente literaria. Por supuesto, hay que contar con una más que posible pérdida de partituras, puesto que la conservación de éstas en cancioneros musicales puede

⁸⁵⁸ Véanse algunos ejemplos en T. Knighton: “The *a cappella* heresy in Spain: an Inquisition into the Performance of the *Cancionero* Repertory”, *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 561-581. Véase también el trabajo de Knighton ya citado anteriormente (“Spaces and Contexts for Listening in 15th –Century Castile: the Case of the Constable’s Palace in Jaén”) para identificar un espacio físico como la famosa sala del palacio de Alba de Tormes: la sala del palacio del Condestable Lucas de Iranzo en Jaén, que se conserva parcialmente en la actualidad. En ella se cantaron multitud de canciones, se interpretaban habitualmente piezas musicales y se representaron numerosas ceremonias semidramáticas (en particular, pp. 665-669).

⁸⁵⁹ Véanse las correspondencias entre los textos de 96JE y del *Cancionero musical de Palacio* (MP4) en el completo índice global de M. Morais: *La obra musical de Juan del Encina*, pp. 117-130. Véase también el capítulo final de esta investigación (3.5) donde abundo en esa comparación a propósito de los villancicos rústicos.

calificarse de milagrosa, pero no deja de ser llamativo el contraste entre la representación musical de los otros géneros y la completa ausencia de partituras de las canciones.

A este respecto, conviene tener en cuenta dos importantes precisiones: en primer lugar, lo anterior no invalidaría la posibilidad de la representación cortesana de las canciones: sencillamente cuestionaría que se cantaran ante los espectadores, pero su mecanismo de escenificación pudo ser de otro tipo. La lectura en voz alta ante un cierto público, por ejemplo, era un medio de difusión particularmente apropiado para el entorno cortesano y la celebración festiva⁸⁶⁰. Muy bien pudo ser esa la virtualidad performativa de las canciones en el palacio de Alba de Tormes, en lugar de la interpretación musical. En segundo lugar, no han faltado voces de musicólogos y filólogos que han llamado la atención sobre la prioridad de la letra sobre la música en géneros cancioneriles como este: no todos se cantaban sino que, a menudo, se compusieron exclusivamente para ser leídos⁸⁶¹. La ausencia de música de Encina para sus propias canciones de 96JE en el *Cancionero Musical de Palacio* debe relacionarse con ese tipo de creación exclusivamente literaria o, más bien, no musical⁸⁶².

⁸⁶⁰ Y aquí cabría poner multitud de ejemplos hasta acabar en la Celestina. Pero no hace falta ir tan lejos: en el *Arte de poesía castellana* ya ofrece Encina algunas precisiones sobre la correcta lectura de los versos, prueba de que era algo que él mismo debió de hacer en múltiples ocasiones (y en el palacio ducal, desde luego); así, sobre el modo de recitar versos dice al final del *Arte*: “hanse de leer de manera que entre pie y pie se pare un poquito, sin cobrar aliento; y entre verso y verso parar un poquito más; y entre copla y copla, un poco más, para tomar aliento” (Pérez Piego: p. 24). Sobre este particular, véase el capítulo introductorio (4).

⁸⁶¹ Véanse, a este respecto, las matizaciones que ofrece Gómez Bravo a la musicalización del género de la canción cuatrocentista desde el punto de vista de la teoría literaria del momento: “Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista española”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI, 2 (1999). En efecto la canción, como tal, no era un género musical por la época en que escribe nuestro poeta (en realidad, como argumenta Gómez Bravo, la oposición decir / canción partiendo de la condición musicada o no del respectivo texto, está viciada de partida por los cambios en la relación entre música y poesía cortesana en toda la Baja Edad Media). Jane Whetnall estudió ejemplarmente la cuestión en el caso del *Cancionero general*, como veremos enseguida.

⁸⁶² En realidad se conserva en MP4 la música enciniana de tan sólo dos canciones de 96JE, un número escasísimo. La sorpresa aparece cuando advertimos que ninguna de esas dos es de la sección de canciones sino de la de glosas de motes (n. 81, “Es la causa bien amar” ID3688, que glosa el mote “No sé ni puedo ni quiero” ID4480) y de la de canciones con deshechas (“Soy contento, vos servida”, n. 118). Por lo demás, Encina sí musicó canciones de otros autores que hemos conservado en MP4; son los textos “Los sospiros no sosiegan” (ID3730), “Mortal tristura me dieron” (ID3687) y “Pues que jamás olvidaron” (ID1953), que no aparecen en 96JE. Para estos datos, véase M. Morais: *La obra musical de Juan del Encina*, pp. 117-130. Morais no acepta las atribuciones de piezas musicales a Encina basadas en el hecho de que el texto es suyo (pp. 35-36), un criterio que rechaza como poco fiable desde el punto de vista musicológico; del mismo modo desde el punto de vista filológico no parece suficientemente justificado atribuir la letra de estas canciones a Encina por el hecho de que las musicó. Sobre todo cuando, al contrario que romances y villancicos, no aparecen en 96JE. En cualquier caso es significativo que pusiera música a canciones de otros autores pero no a las suyas propias.

En concreto, este modo de actuar de Encina se explica definitivamente si atendemos a la sección de canciones del *Cancionero general* que estudió con detalle ejemplar Jane Whetnall; en ella las canciones no aparecen como género literario musical sino como género principalmente escrito puesto que el propio Hernando del Castillo rechazó la inclusión de las canciones musicales de mayor éxito en su tiempo; como dice Whetnall, después de un detallado estudio cuantitativo, “*canción* meant two different things in 1511: poem and song. In the *canciones* section Castillo set out to collect one and not the other: the poems and not the songs”⁸⁶³. Exactamente esa es la pauta que se advierte en la sección de canciones del *Cancionero* de Encina. Llama la atención, una vez más, que el compilador de la gran antología de poesía cortesana de 1511 siga un criterio selectivo para la configuración de su sección de canciones muy similar a la del *Cancionero* de Encina en lo relativo a la ausencia de canciones musicadas. De acuerdo con Whetnall, pues, las canciones de 11CG son fundamentalmente un género escrito y no cantado, y Castillo las recopila con esa intención. Es una tendencia generalizada en el itinerario poético de la canción a finales del siglo XV (la progresiva desaparición de la canción musicada frente a la pervivencia de la canción no musical); y resulta notable una vez más advertir ese mismo proceso en el *Cancionero* de Encina. De hecho, su caso resulta modélico precisamente porque era también un excelente músico. Al no seleccionar ese tipo de canciones para su sección así llamada del *Cancionero* se sitúa en el vértice mismo de la evolución del género de la canción cuatrocentista y, al tiempo, está adelantando una práctica de la que, sin duda, tomó ejemplo Hernando del Castillo a la hora de organizar el *Cancionero general*.

2.5. La sección de canciones y la organización general de 96JE y 11CG

En realidad la pauta mencionada en el epígrafe anterior es la misma que advertimos en la organización de todo el cancionero enciniano, donde hay secciones exclusivamente literarias o, mejor, no musicales (poesía religiosa, traducciones, coplas de amores y, ahora, canciones), frente a otras, perfectamente delimitadas, en las que (aunque, obviamente, no se publicara la partitura) se daba cabida a la interpretación musical (romances con sus deshechas, villancicos y villancicos pastoriles). La

⁸⁶³ J. Whetnall: “Songs and *Canciones* in the *Cancionero general* of 1511”, p. 203. Puede verse esta sección de canciones de 11CG en el segundo volumen de la edición de J. González Cuenca, nn. 267-421 (pp. 411-493).

comparación entre 96JE, 11CG y el *Cancionero musical de Palacio* permite, así, iluminar otro aspecto de la cuidadosa organización por secciones del *Cancionero* de Encina: la diferenciación, bastante clara, entre letra y letra con música. Si no pudo editar en 96JE la música correspondiente a los textos que requerían partitura, al menos organizó su *Cancionero* por secciones, de tal modo que hubiera una división clara entre unos conjuntos de textos y otros. De hecho creo que se puede entender la ordenación de las secciones del *Cancionero* enciniano a partir de una progresiva incorporación de géneros susceptibles de interpretación musical (que hemos podido conservar fundamentalmente gracias a MP4, el *Cancionero musical de Palacio*): la poesía religiosa en coplas es continuada por la *Translación de las Bucólicas*, las obras de circunstancias, las coplas de amores, las glosas de motes (de las que hay una solitaria canción musicada por Encina en 96JE) y las canciones. Hasta aquí la organización jerárquica de la que ya he hablado, con el rasgo adicional de la casi exclusiva pervivencia escrita. Pero a partir de las canciones nos encontramos con los romances y canciones con sus deshechas (en las que, tanto los romances como las deshechas tienen una clara dimensión escénica y musical), la sección de villancicos y la de villancicos pastoriles (de las que tenemos numerosos ejemplos en MP4)⁸⁶⁴. Tal organización, con arreglo a unos criterios bastante razonables que continuaremos perfilando, desemboca en la extraordinaria novedad de las representaciones teatrales; precisamente estas reproducen una vez más la propia organización de todo el *Cancionero* de Encina en función de este aspecto que ahora señalamos: como ha explicado la crítica en repetidas ocasiones, para el cierre de las diferentes representaciones Encina acude a villancicos y danzas, esto es, música como cierre del espectáculo teatral, música tras el texto, o, mejor, una original fusión de las artes (texto, representación, música y danza) que abre las puertas al teatro castellano moderno⁸⁶⁵. Como vemos, por tanto, 96JE no es un cancionero musical, pero la música es un elemento que debemos tener en cuenta a la hora de abordar su singular diseño estructural.

Todavía debe hacerse una importante consideración de carácter global al hilo de las relaciones entre el *Cancionero general* y el de Encina. Beltran, al comparar 96JE con

⁸⁶⁴ A continuación trataré precisamente de villancicos y villancicos rústicos.

⁸⁶⁵ Últimamente lo ha puesto de manifiesto Alberto del Río: “The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights (with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts)”, en prensa.

11CG ya sugirió que Hernando del Castillo pudo tomar del *Cancionero* de Encina un modelo para la organización de su cancionero antológico⁸⁶⁶:

El contenido del *Cancionero general* de 1511 facilita información inesperada sobre la trayectoria literaria de Juan del Encina en Italia, pero sugiere, aunque pueda parecer extraño, que Hernando del Castillo no aprovechó ninguna de las ediciones del *Cancionero* de Juan del Encina. Estos datos vuelven muy sugerente la hipótesis de que el compilador de Valencia excluyera expresa y voluntariamente las obras de este autor por andar ya publicadas, lo cual permite suponer que sí tomó de sus ediciones el esquema de conjunto de su cancionero.

El *Cancionero* de Encina era obra sobradamente conocida en la primera década del nuevo siglo por haber sido impresa y reimpressa varias veces (un auténtico best-seller: 1496, 1501, 1505, 1507, 1509 y 1516). Esa es la razón de que Hernando del Castillo no lo empleara para una hipotética sección dedicada a Encina en la gran compilación; este hecho ya lo subrayó Whetnall siguiendo algunas sugerencias de Dutton⁸⁶⁷. Si atendemos a la propuesta que deja caer Beltran podrían señalarse algunos otros puntos de contacto entre ambos cancioneros, precisamente en lo relativo a su diseño y organización; recordemos, de entrada, que Hernando del Castillo inserta lo devoto al principio, siguiendo la práctica de Encina, como expuse en su lugar. A continuación el *Cancionero general* inserta los cien folios que contienen toda la obra del primer grupo de poetas cancioneriles; pero tal conjunto de textos se introducen en ese punto, como ha explicado uno de los mejores conocedores de 11CG, bajo su condición de “obras de amores”⁸⁶⁸, es decir, exactamente en la misma posición general que las coplas de amores encinianas: tras lo devoto y antes de las “obras que responden a un perfil poético bien definido” (canciones, villancicos, etc.)⁸⁶⁹; la diferencia es evidente (11CG es un

⁸⁶⁶ V. Beltran: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina”, p. 51.

⁸⁶⁷ J. Whetnall: “El *Cancionero general* de 1511: textos únicos y textos omitidos”, en Juan Paredes, (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad y Diputación Provincial, 1995, IV, pp. 505-515. El acercamiento de Dutton a la organización de 11CG puede verse en “El desarrollo del *Cancionero general* de 1511”, *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1990, I, pp. 81-96; en particular, p. 94. Véase también el epígrafe “La organización interna de los materiales” en la introducción que hace J. González Cuenca a su edición (pp. 39-44).

⁸⁶⁸ Tomo esta expresión y la siguiente de J. González Cuenca (ed.): *Cancionero general*, p. 42. Recuerda González Cuenca en este punto el principio ordenador de “a potiori fit denominatio”.

⁸⁶⁹ Recordemos las célebres palabras de Hernando del Castillo en el prólogo: “ordené y distinguí la presente obra por partes y distinciones de materias, en el modo que se sigue, que luego en el principio puse las cosas de devoción y moralidad y continué a éstas las cosas de amores, diferenciando las unas y las otras por los títulos y nombres de sus autores. Y también puse juntas a una parte todas las canciones.

cancionero antológico, *general*, en tanto que 96JE es un cancionero de autor), pero la similitud en la selección de la posición adecuada para la genérica materia de amores es bastante clara. Por lo demás, tras este primer grupo de autores, Hernando del Castillo agrupa las composiciones por géneros literarios según el siguiente orden: canciones, romances, invenciones, glosas de motes, villancicos, preguntas y respuestas y, después de una sospechosa inserción “de última hora”⁸⁷⁰ (nuevas obras de autores, algunos de ellos valencianos), las obras de burlas. En Encina toda esta sección de subgéneros cancioneriles bien determinados, como digo, aparece después de las coplas de amores; además, en la ordenación del salmantino advertimos que los romances también siguen a las canciones, aunque éstas últimas aparecen a continuación de las glosas de motes; al final, recordemos, 96JE incorpora villancicos, villancicos de pastores y representaciones, en un creciente interés por la materia dialogada, como sucede en 11CG antes de la segunda inserción de autores. Por otra parte en la ordenación del primer elenco de autores cancioneriles Castillo sigue claramente, como ha mostrado su último editor, un criterio socio-literario de tipo jerárquico, como en la arquitectura global de 96JE, pero aplicado a la importancia de esos mismos autores recopilados: recordemos que el primer poeta en 11CG tras lo religioso es el Marqués de Santillana, el segundo Juan de Mena, el tercero Fernán Pérez de Guzmán, el cuarto Gómez Manrique, etc⁸⁷¹. A la vista de estos rasgos comunes entre ambos cancioneros parece necesario (creo que está justificado) confirmar aquella conjetura de Beltrán: Hernando del Castillo rechazó expresamente los textos de Encina en su compilación porque ya estaban editados en el exitoso *Cancionero* del salmantino, pero tuvo muy en cuenta la *dispositio* de 96JE a la hora de trazar una organización concreta para la gran antología de poesía cortesana.

A este respecto, pienso que el *Cancionero* de Encina podría verse como una suerte de cancionero general, pero no en el sentido de Castillo (multiplicidad de autores) sino atendiendo a la evidencia de la inclusión de muchos de los géneros y subgéneros de la poética cancioneril de su tiempo (multiplicidad de géneros: coplas de amores y

Los romances, asimismo, a otra. Las invenciones y letras de justadores, en otro capítulo. Y tras éstas, las glosas de motes, y luego los villancicos y después las preguntas” (J. González Cuenca, ed.: *Cancionero general*, p. 191).

⁸⁷⁰ J. González Cuenca (ed.): *Cancionero general*, p. 34 y 43-44.

⁸⁷¹ “En el primero de los ‘cancioneros’ mencionados se integran, como reclamo, las grandes figuras de la segunda mitad del siglo XV y de los albores del XVI: gran parte de la producción de Santillana, Mena, Pérez de Guzmán, Gómez Manrique y Jorge Manrique... y, a su sombra, un parnasillo con nombres de mayor o menor relieve. En principio, se integra aquí todo el material que sigue a las ‘obras de devoción y moralidad’” (J. González Cuenca, ed.: *Cancionero general*, p. 42).

religiosas, canciones y villancicos, textos de amor, motes y villancicos pastoriles, etc.); más general aún resulta si tenemos en cuenta la particular fusión de artes que observamos en determinadas secciones de 96JE, un cancionero que incorpora una amplia gama de prácticas cortesanas de su tiempo, más allá de la mera poesía cancioneril: música, danza, diálogo pastoril, representación de las deshechas y, al cabo, el gran hallazgo de su teatro⁸⁷².

3. LA SECCIÓN DE VILLANCICOS EN EL *CANCIONERO* DE ENCINA

Son veinticinco los villancicos que inserta Encina en la sección correspondiente de 96JE (nn. 125-149). Este grupo de textos del *Cancionero*, sin duda uno de los géneros favoritos de nuestro poeta, comienza en el fol. xci r., en el que figura el siguiente título centrado en la página: *Villancicos hechos por Juan del enzina*. La sección ocupa cinco folios y medio del incunable salmantino: se cierra claramente en el folio xcvi r. después de un notable espacio en blanco que sigue al último de los villancicos, “Madre, lo que no queréis” (n. 149)⁸⁷³. A continuación de este texto aparecerá toda una sección de doce composiciones dedicadas a un subgénero novedoso al que Encina dota de autonomía en su compilación: el de villancicos pastoriles, inmediatamente anterior a las piezas teatrales. Como veremos, la proverbial importancia que Encina concede a lo pastoril le lleva a otorgar carta de naturaleza literaria (manifestada en la clara separación perceptible en la compaginación de 96JE) a una variante de los villancicos, los de tipo pastoril⁸⁷⁴. Así pues, la sección de villancicos encinianos (la mayor parte de ellos, de temática amatoria) se ubica entre dos conjuntos de textos bien determinados: la sección de romances y canciones con sus deshechas, ya estudiada; y la de villancicos pastoriles que abordaremos en el capítulo siguiente.

Sea como fuere, resulta bien visible la enorme importancia que el villancico tiene para la poética del salmantino. Ya citamos más arriba la definición de villancico del *Arte de poesía castellana*; en ella se apela a un criterio estructural basado en el estribillo

⁸⁷² Paralelamente y de acuerdo con la organización que he expuesto, podría decirse que 11CG viene a ordenar sus textos de un modo semejante al propio de un cancionero de autor como el de Encina; es decir el *Cancionero* de Encina puede verse como una suerte de cancionero *general*, en tanto que el *Cancionero General*, por la influencia recibida, puede verse como un cancionero “de Encina”. Desarrollaré esta propuesta teórica en otra ocasión.

⁸⁷³ Puede verse la foliación en la edición facsímil de E. Cotarelo y Mori (Madrid: Arco Libros, 1989).

⁸⁷⁴ Véase en el capítulo siguiente un detallado estudio de esa sección de 96JE.

que Encina tenía muy claro pues lo aplica masivamente en sus villancicos con el propósito de distinguirlos de las canciones y de otros subgéneros cortesanos⁸⁷⁵:

Y si tiene dos pies, llamámosle también mote o villancico o letra de alguna invención por la mayor parte; si tiene tres pies enteros o el uno quebrado, también será villancico o letra de invención, y entonces el un pie ha de quedar sin consonante, según más común uso; y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante, porque entonces no guardavan tan estrechamente las osservaciones del trobar. Y si es de cuatro pies puede ser canción y ya se puede llamar copla

En efecto, los estribillos de los villancicos encinianos presentan siempre dos o tres versos (nunca cuatro); en el segundo caso, uno de los tres versos —normalmente el primero— queda libre de rima, “sin consonante”. También es muy precisa, y aplicable a los textos de nuestro poeta, la indicación sobre la longitud de los versos del estribillo cuando se trata de un trístico: puede tratarse de tres octosílabos (“tres pies enteros”) o dos octosílabos y un tetrasílabo (“el uno quebrado”)⁸⁷⁶. No me quiero extender mucho más en estos pormenores métricos y prosódicos; en rigor, debo decir que los villancicos de Encina sí han merecido una cierta atención de la crítica que me exime de un buen puñado de desarrollos teóricos previos y me permite limitarme a realizar algunas puntualizaciones⁸⁷⁷. Por ejemplo, el trabajo de Calderón resulta útil para aspectos métricos y retóricos pero en su repertorio de los villancicos de Encina pierde de vista la

⁸⁷⁵ M. A. Pérez Priego (ed.): p. 21.

⁸⁷⁶ Los versos quebrados de Encina son siempre de cuatro sílabas y nunca de cinco, como observa Duffell. En esta regularidad hemos de ver un rasgo más de la búsqueda de uniformidad formal y métrica característica de Encina (y perceptible, por ejemplo, en la sección prescriptiva del *Arte de poesía castellana*); véase Martin J. Duffell: “Security and Surprise in the Versification of the *Cancioneros*”, en Alan Deyermond & Barry Taylor (eds.): *From the ‘Cancionero da Vaticana’ to the ‘Cancionero general’: Studies in Honour of Jane Whetnall*, Londres: Queen Mary, Department of Hispanic Studies (PMHRS, 60), 2007, pp. 161-176

⁸⁷⁷ Pienso, en concreto, en los útiles apuntes de Manuel Calderón sobre las formas, temas y recursos de los villancicos encinianos y, sobre todo, en sus tablas y cuadros sinópticos sobre los distintos estribillos y las posibles estructuras métricas, prosódicas y estróficas de los textos de Encina (“Los villancicos de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos [ed.]: *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 293-316). Antes de él ya se detuvo en la cuestión con bastante acierto Daniela Cingolani: “Los villancicos de Juan del Encina en el *Cancionero* de 1496”, *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 2 (1980), pp. 171-206. Con estas herramientas, es posible obviar determinados aspectos de la obra enciniana y por eso he abreviado mi estudio de esta sección de 96JE. Con todo, la bibliografía apenas ha atendido a la organización específica de esta sección dentro del *Cancionero* del 96 ni a otros aspectos que he considerado de relieve y que son los que he abordado específicamente en mi aproximación: la organización secuencial, determinados tópicos cancioneriles, la condición dialogada y casi teatral de algunas piezas, la perspectiva musical, etc. No he podido consultar el libro, en prensa, de Isabella Tomassetti, que ha trazado, por fin, un recorrido detallado por este género cortesano: *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel: Reichenberger, 2007.

concreta organización de 96JE y no diferencia (como fue voluntad del poeta en el incunable) entre villancicos de la sección correspondiente (la que estudio aquí), villancicos pastoriles (claramente distintos), villancicos de la sección de deshechas (ya conocidos), villancicos como remate de piezas teatrales, villancicos escritos años después de 96JE o villancicos atribuidos, siempre difíciles a la hora de trazar una caracterización global. Cada grupo tiene sus notas diferenciadoras que se pierden de vista al abordar la cuestión de modo uniforme⁸⁷⁸. Sí puede extraerse de este recorrido un dato revelador: sin salir de 96JE encontramos villancicos en cuatro lugares distintos del *Cancionero*, prueba clara de la importancia que el salmantino concedía al género del villancico, en el que fue un consumado especialista. En concreto, encontramos catorce villancicos en la sección de deshechas, veinticinco en la dedicada propiamente a este subgénero cortesano, doce villancicos pastoriles y siete villancicos de remate a las piezas dramáticas que cierran el *Cancionero*: se trata, nada menos, de cincuenta y ocho textos. Por comparación interesa señalar que en la sección dedicada a villancicos de varios autores del *Cancionero general* de 1511 aparecen cuarenta y nueve textos de diversos poetas, menos que la suma total de villancicos del *Cancionero* enciniano. El dato resulta revelador porque es imposible no llamar la atención sobre un recurso tan frecuente a este género cortesano: Encina es, posiblemente, el gran protagonista del auge del villancico culto en la época de los Reyes Católicos.

Otro aspecto que conviene traer a colación aquí tiene que ver con la delimitación genérica del concepto de villancico. Es cuestión discutida que no resolveremos definitivamente en esta ocasión, pero parece adecuado mencionarla para abordar la singularidad de nuestro poeta. En principio, villancico es un género de forma fija, que consta de cabeza o estribillo de dos o tres versos, dos o más mudanzas y una estrofa final en la que, como dice González Cuenca, “se recogen más o menos modificados todos o al menos el último verso de la cabeza”⁸⁷⁹. La distinción métrica con la canción, de acuerdo con la práctica de Encina, es patente por el número de versos del estribillo y por el número de estrofas de mudanza (tan sólo un villancico de 96JE presenta una sola mudanza, rasgo definitorio más bien de la canción cortés a finales del XV). La presencia

⁸⁷⁸ Un sencillo ejemplo: Calderón “reconstruye” una lista de noventa y dos villancicos de Encina o atribuidos a él: sencillamente creo que no son (de Encina) todos los que están: un puñado ellos constituyen atribuciones (por ejemplo, de MP4) que aún no han sido contrastadas. Otros fueron escritos fuera de España (en Italia o con ocasión de su viaje a Jerusalén en 1521), por lo que obedecen a condicionantes estéticos, temáticos y retóricos bastante distintos de los que presiden el *Cancionero* incunable.

⁸⁷⁹ J. González Cuenca (ed.): *Cancionero general*, p. 661, de donde tomo la definición.

de versos de pie quebrado (relativamente frecuente en los villancicos de nuestro poeta y en los de otros autores) es también un rasgo diferenciador, pues las canciones constan siempre de versos octosílabos. Por supuesto, ambos géneros, como poesía cortesana que son, comparten una clara recepción de los tópicos, temas y motivos característicos de la poesía cancioneril. Sin embargo, es posible hilar un poco más fino y encontrar cierta diferenciación temática y retórica entre los dos géneros, de acuerdo con las sugerencias de González Cuenca⁸⁸⁰:

La cuestión es más de fondo y hay que apelar a la temática, a la expresión y a algo tan poco medible como es el “estilo” para definir el género, pero, mientras no se dé con otros criterios de mayor concreción, hay que acudir a ellos. Aunque la tantas veces proclamada “popularidad” del villancico sea una convención, por tratarse de una “popularidad” artificial y culta, lo cierto es que, comparados villancicos y canciones, éstas tienen mayor complejidad conceptual y mayor dosis de contenidos y mecanismos expresivos propios de la poética del amor cortés.

Tal descripción sí que funciona, en mi opinión, para canciones y villancicos de Encina, si bien en nuestro caso la cuestión se simplifica pues, como he explicado, sí que hay esos “otros criterios de mayor concreción” de tipo métrico y estrófico. Por lo demás, creo que la cuestión se ilumina (y no sólo en el caso de Encina) si tenemos presente lo dicho a propósito de la tendencia hacia la brevedad y la concentración expresiva propia de otros subgéneros cancioneriles, como la glosa de mote, la esparza o la propia canción a finales del XV: justamente la mayor extensión en el número de mudanzas propia de los villancicos se alza como una tendencia contraria al proceso de intensificación conceptual y estilística que advertimos en las formas breves de su tiempo, por lo que será razonable la diferencia temática, de “estilo” y fraseológica que propone González Cuenca. En este punto parece interesante no perder de vista que, si bien ambos géneros son formas fijas, la canción es un género breve, en tanto que el villancico tiene mayor desarrollo en número de versos y mudanzas⁸⁸¹.

⁸⁸⁰ J. González Cuenca (ed.): *Cancionero general*, p. 411.

⁸⁸¹ En fin, un repaso por los villancicos de 11CG revela, por otra parte, que se respetan las indicaciones del *Arte de poesía castellana* de Encina en lo tocante a la extensión del estribillo (dos o tres versos) y a la presencia de versos tetrasílabos, completamente ausente de la canción. Precisamente en aquellos —pocos— villancicos de 11CG cuya extensión parecería asimilarlos a la propia de la canción (por tener una sola mudanza) el segundo de los rasgos mostrados —la presencia de versos de pie quebrado en el estribillo— deshace la ambigüedad a favor de su consideración como villancicos; como norma general, a

Todavía queda apuntar un aspecto necesario en esta delimitación del villancico cortesano aplicable al caso del salmantino. Me refiero obviamente a la condición musical de muchos de los villancicos encinianos, un aspecto que está fuera de toda duda puesto que, como sucede con los romances y los villancicos de pastores, hemos conservado en MP4 la partitura (de Encina) de muchos de ellos. Vaya por delante que la distinción entre canción como género musical y decir o coplas como género específicamente literario no resulta válida, de acuerdo con el atinado análisis de Gómez Bravo⁸⁸²: la canción, pese a su nombre, no solía ser musicada, como hemos visto. Pero no podemos perder de vista, como explica Beltran en su recorrido por los géneros literarios cancioneriles del siglo XV, que, precisamente por esa condición literaria de la canción, existía un vacío en la teoría de los géneros literarios cuatrocentistas para la forma lírica musical que diera cabida a los tópicos y temas de la literatura cortés⁸⁸³. Ese vacío fue llenado con la singular poética del villancico cortesano que triunfa en la época de los Reyes Católicos y que, como va dicho, tiene en Juan del Encina a un eximio exponente. Como vimos atrás —y puntualizaremos con algún detalle en el epígrafe final de este capítulo—, el salmantino funde una extraordinaria maestría musical con una singular pericia y originalidad como poeta, lo que le sitúa en el vértice privilegiado de su tiempo para estas innovaciones.

3.1. Tabla de numeración y primeros versos

Ofrezco a continuación, como en otras ocasiones, la tabla de los veinticinco villancicos que integran este corpus. Después iré desarrollando los aspectos que me parecen más relevantes de esta sección de 96JE:

Villancicos hechos por Juan del enzina

ID	nº	Rúbrica (nº de versos)	Primer verso
----	----	------------------------	--------------

la que no veo excepciones, la conjunción de ambos rasgos métricos permite evitar confusiones (véanse los nn. 619, 620, 621, 627, 641, 651, etc. de J. González Cuenca, ed: *Cancionero General*).

⁸⁸² Desarrolla esta cuestión en su trabajo “Cantar decires y decir canciones: géneros y lectura de la poesía cuatrocentista española”, ya citado.

⁸⁸³ Véase su introducción a la magna edición antológica (*Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*), en particular los dos epígrafes dedicados a “La estructura de los géneros”, donde vuelve sobre su explicación, ya clásica, de la trayectoria de la canción cuatrocentista (V. Beltran: *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988).

3868	125	<i>Villancico</i> (45)	“Ya no quiero tener fe”
4524 V 3139	126	<i>Villancico</i> (45)	“—¿Quién te traxo, Criador”
3832	127	<i>Villancico</i> (87)	“Hermitaño quiero ser”
3835	128	<i>Villancico</i> (52)	“—Remediad, señora mía”
3785	129	<i>Villancico</i> (31)	“No quiero que me consienta”
3830	130	<i>Villancico</i> (45)	“—Dezidme, pues sospirastes”
3829	131	<i>Villancico</i> (45)	“Pues no te duele mi muerte”
3911	132	<i>Villancico</i> (38)	“No quiero tener querer”
1011	133	<i>Villancico</i> (38)	“—Pues amas, triste amador”
3960	134	<i>Villancico</i> (14)	“Más quiero morir por veros”
3743	135	<i>Villancico</i> (24)	“Pues que mi triste penar”
1144	136	<i>Villancico</i> (22)	“No se puede llamar fe”
4525	137	<i>Villancico</i> (17)	“¡Ay, amor, a cuántos tienes”
3821	138	<i>Villancico</i> (24)	“Ya cerradas son las puertas”
4526	139	<i>Villancico</i> (20)	“Bivirá tanto mi vida”
4527	140	<i>Villancico</i> (24)	“Pues el fin de mi esperança”
3817	141	<i>Villancico</i> (14)	“Paguen mis ojos, pues vieron”
4528	142	<i>Villancico</i> (45)	“Ventura quiere que quiera”
4529	143	<i>Villancico</i> (24)	“Ningún cobro ni remedio”
4530	144	<i>Villancico</i> (33)	“¡No te tardes, que me muero”
4531	145	<i>Villancico</i> (24)	“Floreció tanto mi mal”
4045	146	<i>Villancico</i> (75)	“Vencedores son tus ojos”
4533	147	<i>Villancico</i> (17)	“Ojos garços ha la niña”
6475	148	<i>Villancico</i> (66)	“Montesina era la garça”
4534	149	<i>Villancico</i> (18)	“Madre, lo que no queréis”

3.2. Diseño y organización de la sección de villancicos en 96JE

Podría pensarse, a la vista de este elenco, que la ordenación de los veinticinco textos es arbitraria y que las composiciones son agavilladas en este lugar del *Cancionero* sin orden alguno más allá de su condición común de villancicos. Son muchos, pero como siempre, es posible advertir algunos patrones a los que el salmantino recurre para organizar una lista exhaustiva de composiciones. Al tratar de la sección de canciones hablé de su condición de “cancionero en miniatura” no tanto por los calcos y ecos intertextuales (perceptibles también entre los villancicos, como veremos enseguida), sino más bien por el criterio temático que funcionaba a la hora de organizar globalmente

el conjunto de canciones. Es posible acudir a ese mismo marbete aquí porque nuevamente Encina apela al mismo criterio temático (que, en última instancia, es de índole socio-literaria e ideológica) que empleó en aquella ocasión y que funciona en varias secciones de 96JE e incluso en la organización global de todo el *Cancionero*: lo religioso aparece en primer lugar (son los dos primeros villancicos, nn. 125-126, y, posiblemente, el siguiente) para, seguidamente, dar paso a la materia de amores, sin la presencia en esta ocasión de textos de circunstancias o morales como los que advertíamos en la sección de canciones o en la de romances⁸⁸⁴. Aunque esquemática, esta ordenación es muy clara: los textos religiosos van al principio y la materia amatoria y típicamente cancioneril se inserta a continuación, exactamente la misma *dispositio* que se percibe en la propia ordenación global del *Cancionero* de Encina: los textos religiosos aparecen al comienzo y lo de amores se sitúa al final⁸⁸⁵. Como vamos viendo, por tanto, es nota característica de los criterios ordenadores del salmantino el hecho de diseñar las secciones de los subgéneros cancioneriles concretos de la compilación de acuerdo con principios que operan igualmente en la configuración global del conjunto: un sistema de muñecas rusas que encontramos una y otra vez. Además encontramos al inicio de la sección de villancicos otra constante de la compilación: la cuidadosa atención a la compaginación y a la disposición tipográfica de los textos; en efecto, los dos textos religiosos, de igual extensión, ocupan plásticamente las dos columnas de esa página (fol. xci r.), justo debajo del título centrado de toda la sección⁸⁸⁶.

En el recorrido de los veinticinco textos mencionados advierto una segunda pauta que parece influir en el diseño del conjunto. Aunque volveré sobre la cuestión en otro de los epígrafes, la adelanto ahora: llama la atención que los textos dispuestos al final de la sección (fundamentalmente nn. 144-149, aunque se podría citar alguno anterior) son los que presentan unos tópicos, una métrica, una fraseología y unos recursos expresivos más próximos a lo que se conoce como el villancico popular o popularizante. Me refiero a textos que mencionaré más adelante como “¡No te tardes, que me muero, / carcelero!”

⁸⁸⁴ Véase en la descripción del diseño estructural de los respectivos capítulos. Advertiremos también esa organización en la sección hermana de esta, la de villancicos pastoriles.

⁸⁸⁵ No olvidemos que es también la distribución del *Cancionero general*, en el que creo ver el mismo patrón organizador de Encina: un primer diseño a partir de criterios de prestigio socio-literario (lo religioso, lo de amores) combinado con el criterio genérico correspondiente (romances, canciones, villancicos, etc.)

⁸⁸⁶ Véase este folio en la reproducción facsímil de Cotarelo y Mori (Madrid: Arco Libros, 1989, disponible en línea en www.cervantesvirtual.com). Beltran describe con detalle la armonía compositiva de la sección enciniana de villancicos en “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), pp. 49-101, en concreto, en pp. 75-77.

(n. 144), el conocidísimo “*Ojos garços ha la niña*” (n. 147), de marcado origen popular o el villancico que cierra la sección, “*Madre, lo que no queréis, / vos a mí no me lo déis*” (n. 149), una evidente recreación de una típica cancioncilla tradicional. Estos tres citados emplean el zéjel, un indicio más de su anclaje en el contexto de la lírica popular. Algunos otros recurren a la copla real, pero sus recursos expresivos se aproximan igualmente a este ámbito, como veremos. De hecho el tópico —equivocado o, como mínimo, exagerado— del Encina cuya inspiración poética fundamental nace de la poesía popular y de las canciones tradicionales puede ponerse en pie fundamentalmente a partir de estos significativos textos (si bien son muchos otros los que nos dan una visión del salmantino completamente distinta). En cualquier caso, para mi propósito actual baste señalar que no parece casual que este conjunto de villancicos “menos cultos” y más próximos a la lírica popular hayan sido ubicados juntos al final de la sección de villancicos, después del grupo principal, más cortesano y cancioneril. Otro dato que también podría afectar al orden de esta sección tiene que ver con las noticias que nos facilita la música de los villancicos: me parece significativo que sí conservemos (como siempre, en el *Cancionero musical de Palacio*) la partitura musical enciniana de los villancicos cultos ubicados al comienzo de la sección —nn. 125-138 con alguna excepción—, en tanto que nos falte la partitura de este grupo final de villancicos popularizantes. Como ya dije al estudiar la organización de la sección de canciones da la impresión de que la cuestión musical cumple también un cierto papel en la *dispositio* de los textos.

3.3. Villancicos religiosos iniciales

Examinemos brevemente los tres textos religiosos que abren esta sección de villancicos. El estribillo del primero de ellos nos sitúa ya en el elogio mariano que es característico de otros poemas del *Cancionero*: “*Ya no quiero tener fe, / Señora, sino con vos, / pues que sois Madre de Dios*”. A lo largo de las seis mudanzas se desarrolla un conjunto de ponderaciones bastante comunes (las hemos visto en la sección inicial de 96JE, por ejemplo) acerca de la mediación y el auxilio de María; encontramos un verso exclamativo que cierra cada estrofa con pequeñas modificaciones respecto del tercer verso del estribillo, a modo de pequeño *rétronx*:

Mis verdaderos amores / ya con vos tenerlos quiero, / pues que sois de pecadores / el
remedio verdadero. / Que si bien alguno espero / es por serviros a vos, / ¡huésped y
sierva de Dios! (vv. 25-31)

En suma, se trata, como se advierte desde el citado estribillo, de una promesa de lealtad a lo divino. En este sentido, parece acertado poner en relación este texto con composiciones cortesanas no religiosas que contienen esta misma promesa (“fe”) de fidelidad a la amada. Con todo, el estribillo de este villancico guarda singular parecido con el penúltimo de la sección siguiente, la de villancicos pastoriles, “*Ya no quiero ser vaquero / ni pastor, / ni quiero tener amor*” (n. 160). En esta ocasión, la fórmula inicial es estrictamente negativa, sin concesiva ninguna, como analizaré con más detalle: en el texto pastoril precisamente se rompe toda lealtad en el servicio amoroso.

Es significativo este trasvase entre el código pastoril y la poesía devota; afecta en otro sentido a la siguiente composición (de igual número de versos, 45), un villancico dialogado de tema pasional y redentorista, “—¿*Quién te traxo, Criador, / por esta montaña oscura?* —*¡Ay, que tú, mi criatura*” (n. 126). La mixtificación entre el código pasional y el pastoril viene dada por el hecho, que ya analicé en otra ocasión, de que nos encontremos ante un *contrafactum* a lo divino de un villancico pastoril enciniano bien conocido, “—¿*Quién te traxo, caballero / por esta montaña oscura?* / —*¡Ay, pastor, que mi ventura!*”⁸⁸⁷. Mientras que en el texto primitivo, el de tipo pastoril, se dramatiza el encuentro entre un pastor y un amante despechado, en esta ocasión el diálogo se produce entre Cristo mismo enclavado en la Cruz y un interlocutor humano que pregunta al Crucificado por el sentido de su sufrimiento:

—¿Cómo vienes lastimado, / maltratado de tal suerte? / ¿Quién te sentenció a la muerte /
siendo justo, sin pecado? / Aviendo, Señor, criado / a toda humana natura, / ¿vienes a tal
desventura? (vv. 4-10)

⁸⁸⁷ Ya indagué en la versión religiosa al tratar sobre este villancico y sus relaciones con otros especímenes de Juan Álvarez Gato y Ambrosio Montesino (capítulo II, 2.1.2.2.). Allí señale la prioridad de los textos de Encina en este gusto por el *contrafactum* religioso de textos pastoriles que debió de extenderse por los poetas de la corte de los Reyes Católicos. Por su parte, en el capítulo dedicado a los romances y villancicos con sus deshechas, me detengo con detalle en el texto pastoril (“—¿*Quién te traxo, caballero*”, n. 157) que está en la base del villancico pasional. Véase también mi trabajo “Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores”, en Javier San José Lera (dir.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez, Salamanca: SEMYR, en prensa.

A cada interlocutor le corresponde una estrofa de modo alterno y las respuestas de Cristo, obviamente, tienen un sentido catequético y doctrinal muy evidente: el hombre es la causa de los dolores de Cristo, de acuerdo con el estribillo, pues sufre debido al pecado original (“por do vengo yo a pagar / tu pecado y tu locura, / pues te hize a mi figura”, vv. 15-17), tal como estaba profetizado (vv. 25-31). La conversación de Cristo con su interlocutor se produce al pie de la misma Cruz, si atendemos al tenor literal de algunas expresiones: “en el árbol de la Cruz / has venido a padecer” (vv. 34-35), dice el hombre; punto reafirmado por el Crucificado: “En árbol vine a penar / por levantar tu caída” (vv. 39-40)⁸⁸⁸. En cierto sentido, tal diálogo viene sugerido por las propias palabras de Cristo en la Cruz que transmite el evangelista Juan, como aquella intervención ante Juan mismo y la Virgen María (Jn 19, 25-27). En cualquier caso, sobra decir que este villancico debe ser puesto en relación con la tradición pasional —de inspiración franciscana— de contemplación de los episodios de la Pasión: hay en esta corriente, privilegiada por la mismísima reina Isabel, un intento de representar afectivamente los sentimientos de Cristo y de aspirar a reproducir sus posibles palabras y pensamientos en las distintas etapas de su vida, particularmente en su Nacimiento y Muerte⁸⁸⁹. En este texto, pues, Encina demuestra su habilidad como versionador y poeta a lo divino de sus propios textos y con una significación literaria completamente distinta de la que originó el texto primitivo.

He vacilado a la hora de asignar la condición de texto religioso al villancico siguiente, “*Hermitaño quiero ser, / por ver. / Hermitaño quiero ser*” (n. 127), un extenso villancico de doce mudanzas. En realidad, vuelven a resultar reveladores para comprender el texto los trasvases de códigos discursivos y literarios que se observan en esta sección del *Cancionero* enciniano. En efecto, el único motivo por el que cabría adscribir este texto a la esfera de lo religioso es precisamente el original empleo de la *religio amoris*, ese característico manejo de expresiones y tópicos procedentes del ámbito general de lo religioso a propósito de asuntos de amores, como el tratado aquí⁸⁹⁰.

⁸⁸⁸ El motivo tipológico del árbol de la Cruz como lugar donde tiene lugar la redención del género humano frente al árbol del paraíso donde tuvo lugar la caída originaria es muy frecuente en la liturgia y la himnodia cristianas. Encina lo trata en otros lugares de su poesía religiosa y de su teatro. Véase un oportuno encuadre a la tradición contemplativa desde la perspectiva de nuestro poeta en M. M. García-Bermejo: “La pasión según Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 345-355.

⁸⁸⁹ Ya lo señalamos a propósito de otras composiciones de 96JE como *al Crucifixo* o *a la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la muerte y pasión de su precioso Hijo*.

⁸⁹⁰ Véase un panorama de esta tradición poética en el trabajo de F. Crosas: “La *religio amoris* en la literatura medieval”, en F. Crosas (ed.): *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona: Eunsa, 2000, pp. 101-128.

En esta ocasión, el poeta hace promesa de abrazar la vida del ermitaño hasta ser correspondido por parte de su amada; la construcción del poema recurre, pues, a motivos propios de la vida austera, penitente y apartada del mundo propia de un solitario⁸⁹¹: hábitos largos, rosarios y cilicios, barba larga y descuidada (“Crecerán mis barvas tanto / quanto creciere mi pena”, vv. 32-33), vida itinerante y huidiza:

Andaré sin alegría / aquejado de cuidados, / por los páramos de día, / de noche por los poblados, / y assí quiero fenecer. / *Por ver, / hermitaño quiero ser.* // Quiçá que por mi ventura, / andando de puerta en puerta, / veré la gentil figura / de quien tien mi vida muerta / si saliesse a responder. / *Por ver, / hermitaño quiero ser.* (vv. 53-67)

Como se ve, el enamorado que asume la voz poética de este texto entiende la vida eremítica como un modo peculiar de servir a su dama, a la que no deja de tener presente en sus recuerdos y deseos siendo ermitaño. Como los héroes de la literatura caballeresca (Don Quijote al fin de todos ellos) el ejercicio de la vida eremítica persigue una suerte de purificación interior que le disponga para el servicio amoroso. Es un ejemplo paradigmático de *religio amoris* pues el amante mismo advierte las dos posibles interpretaciones de su vida de ermitaño, la religiosa y la amorosa, quedándose con esta segunda: “Pensarán los que me vieren / que suspiro con pobreza; / la que mis ojos ver quieren / bien sentirá mi tristeza, / bien me sabrá conocer” (vv. 74-78). Precisamente resulta apropiado para este entramado alegórico que brinda tanto el elemento figurado (alegórico y sentimental), como el tomado de la vida misma, el recurso a la llamada “alegoría imperfecta”; consisten en la unión de sustantivo común + de + sustantivo abstracto y es manejado con habilidad por el poeta salmantino en esta y otras ocasiones: “Serán mis hábitos tales / que digan con mi dolor: / será el paño de mis males, será de fe la color / y el cordón de padecer” (vv. 11-15)⁸⁹². No estamos, pues, ante un texto de índole religiosa, si bien el recurso a la *religio amoris* parece tener relación con el lugar que ocupa “Hermitaño quiero ser” en la ordenación de villancicos que se observa en esta sección. En mi opinión no es casual que Encina lo ubique en tercer lugar, a continuación de dos villancicos inequívocamente religiosos y antes de los restantes veintidós textos, todos ellos de materia amorosa: por su temática peculiar, este

⁸⁹¹ Para otro enfoque distinto de la figura del ermitaño, más próxima a la del salvaje o el rústico, con particular atención a algunas piezas encinianas es revelador Alberto del Río: “Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 147-161.

⁸⁹² Sobre este recurso véase A. Alonso: *Poesía amorosa y realidad cotidiana*, pp. 31-33.

villancico parece cumplir una función de bisagra entre ambos universos literarios. Sospecho que por eso Encina lo colocó aquí: querría marcar una cierta transición entre lo religioso y lo de amores, de acuerdo con los criterios organizativos que suele emplear.

Una última observación puede resultar de interés: algún tiempo después de publicada la primera edición de su *Cancionero* apareció (en concreto en un pliego suelto posiblemente anterior a 1500) la *Égloga de Cristino y Febea* de nuestro poeta. Se trata del último texto enciniano antes de su marcha a Roma (1500) y en él el salmantino vuelve sobre la figura religiosa del ermitaño: Cristino decide “dexar este mundo y sus vanidades por servir a Dios” y abraza la condición de ermitaño con firme propósito de perseverancia en la vida religiosa; sin embargo, terminará por volver a caer enamorado cuando cede a la tentación irresistible de una ninfa, Febea, enviada por el dios Amor⁸⁹³. Se advierte, pues, que Encina recurrió una segunda vez a la figura del ermitaño de la que aprovechó su notable virtualidad teatral: en la pieza teatral la condición de ermitaño aparece en el marco de una meditada elaboración dramática en la que no faltan otros de los temas y sucesos favoritos de nuestro poeta como la presencia del dios Amor, su poder que afecta a todos, el entorno y el léxico pastoril, el motivo del pastor compañero, etc. El villancico “Hermitaño quiero ser” fue, pues, un primer acercamiento del salmantino a esta figura y quizá el antecedente que late en la génesis de esta notable pieza teatral, a la que debió de preceder en unos pocos años.

3.4. Muerte y remedio de amor: huellas de una organización secuencial

Ya insistí en los criterios organizadores que se advierten en la sección de villancicos, criterios que ha corroborado el estudio de los textos religiosos. Pero, como dijimos, también cabe hablar de “cancionero en miniatura” si atendemos a la presencia de un conjunto de relaciones intertextuales entre las distintas composiciones; estos ecos se establecen a partir de determinados calcos lingüísticos y de algunos temas comunes⁸⁹⁴. Permiten entrever un tejido más o menos articulado de relaciones entre los

⁸⁹³ En esta ocasión se trata de un retiro estrictamente religioso motivado por el cansancio de su condición de pastor enamorado, como confiesa el propio Cristino a su amigo Justino: “Quiero buscar una hermita / benedita, / do penitencia hazer / y en ella permanecer / para secula infinita. / Si quanto mal y cuidado / he pasado / por amores y señores / sufriera por Dios dolores, / ya fuera canonizado” (M. A. Pérez Priego, p. 879, vv. 71-80; la cita anterior, de la rúbrica inicial, aparece en p. 877).

⁸⁹⁴ Beltran alude, el primero, a los ecos entre los villancicos de Encina en su trabajo seminal: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, p. 44. Es

textos y continuar indagando en los patrones organizativos que guían la *dispositio* del conjunto. En este sentido resulta muy revelador el villancico dialogado n. 128, “—*Remediad, señora mía, / pues podéis. / —Señor, no me lo mandéis*” porque, en mi opinión, da inicio a lo que parece una serie. Como puede verse, se trata de un villancico dialogado en el que el hombre requiebra a la dama sin suerte; en concreto, recibe, al final de cada estrofa y en cada una de las intervenciones de ella, una tajante y expedita negativa (“—*Señor, no me lo mandéis*”):

—El remedio de mi vida / de vos lo espero, señora. / —Pues tened, señor, perdida /
esperança, por agora. / —¡O cruel remediadora! / ¿No queréis? / —*Señor, no me lo
mandéis. // Mal remedio tenéis luego / si vos de mí lo esperáis. (vv. 4-10)*

El tema del villancico no es otro, pues, que la búsqueda del “remedio” de amores, entendido expresamente como metáfora de la correspondencia amorosa de ella⁸⁹⁵. El hecho de que la respuesta de la amada sea negativa permite justificar, en mi opinión, la presencia contigua del siguiente villancico, lo que nos da la pauta clara que siguió Encina para su ordenación. En efecto, la composición n. 129 es un villancico bastante tópico de cuatro mudanzas en las que una voz masculina lamenta precisamente la falta de correspondencia amorosa; los versos de la primera mudanza aluden claramente a la negativa de ella que se ha verificado en el villancico dialogado anterior:

*No quiero que me consienta / mi triste vida bivar, / ni yo quiero consentir. // Pues que vos
queréis matarme, / yo, señora, soy contento, / que veros y dessearme / será doblado
tormento, / pues vuestro merecimiento / no me consiente bivar / ni yo quiero consentir.
(vv. 1-10)*

Las expresiones cancioneriles acerca del dolor y la muerte de amor resultan bastante convencionales, pero la posición que ocupa este texto, unida a la presencia en aposición de ella (“yo, señora, estoy contento”) permite leerlo como parte de la serie inaugurada

indispensable también, para comprender este fenómeno en su marco panrománico su trabajo “Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad”, en ‘*Liber*’, ‘*Fragmenta*’, ‘*Libellus*’ *prima e dopo Petrarca. In ricordo di D’Arco Silvio Avalle*, ed. Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai, Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.

⁸⁹⁵ Manuel Moreno propone una lectura procax del medio y el remedio de amores en algunos textos cortesanos contemporáneos de Encina (véase su trabajo “El ‘dulce placer de significar agudamente lo que se quiere decir’: Sobre una invención en LB1”). No me parece advertir esa misma interpretación aquí.

por el villancico anterior⁸⁹⁶. Además, la mudanza siguiente contiene una referencia al motivo del remedio: “De mi dolor y tristura / ningún remedio se espera, / pues que mi suerte y ventura / del todo quiere que muera” (vv. 11-14). En rigor, en este villancico aparecen los dos motivos centrales que vamos a encontrar en los villancicos de esta serie y, en general, en muchos de los textos de la sección de villancicos: el remedio y la muerte de amores. El primero, de acuerdo con la lectura de las composiciones nn. 128 y 129, es la causa y el segundo la consecuencia: él realiza su requiebro mediante la petición de remedio y, tras el rechazo, viene el manido tópico de la muerte de amor, deseada por el triste enamorado.

Precisamente desde esta perspectiva puede leerse con bastante coherencia el villancico dialogado siguiente (n. 130), en el que esta vez es la voz femenina la que interviene en primer lugar; cada una de las intervenciones de los dos interlocutores (ella y él) ocupará una estrofa:

—*Dezidme, pues sospirastes, / cavallero, que gozáis, / ¿quién es la que más queréis? //*
—*Lástima tan lastimera, / ¿para qué la preguntáis, / pues que sabéis que me dais / mayor mal porque más muera? / Quien yo quiero que me quiera / vos, señora, lo sabéis. / Y más no me preguntéis. (vv. 1-10)*

El poema se construye a partir de la pregunta de ella y la respuesta diferida de él, que va haciéndose más explícita: como es fácil de adivinar, ante las preguntas de ella sobre la identidad de la amada se va haciendo cada vez más claro que es ella misma, la interlocutora, la destinataria de los amores. En las coplas finales, ante la abierta confesión de él la respuesta vuelve a ser de rechazo:

—*Obedecer y serviros / es lo que yo más desseo; / que lo sepáis bien lo creo, / mas mi mal quiero deciros: / los tormentos y sospiros / de la pena en que me veis, / remediar vos los podéis. //* —*¿Remediar a vuestra pena / si dezís penaros yo? / Pues el amor os prendió, / él quitará la cadena; / sabed que ya soy agena, / vos de mí más no curéis, / que mal remedio tenéis. (vv. 36-45)*

⁸⁹⁶ Ya observamos este fenómeno de la serie de textos, con una historia amorosa bastante más concreta y detallada que esta, en las coplas de amores. Véase también mi trabajo “Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”, en prensa (comunicación leída en el XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Cáceres, 25-29 septiembre de 2007). Es una constante en la *dispositio* de los textos de Encina.

Es significativo que el léxico empleado para el nuevo intento de requiebro por parte de él contenga otra vez el motivo de remedio de amores: claramente nos movemos en una comunidad de ecos que permite poner en relación los dos textos dialogados. Esto no sólo se advierte en el hecho de que sean villancicos dialogados, en el motivo del remedio de amores o en el tópico del requiebro de él a ella. Incluso lingüísticamente la forma verbal empleada en el estribillo de ambas composiciones (y en consecuencia la vuelta a las rimas de todas las mudanzas) es la misma segunda persona de plural, como puede verse en cualquiera de las estrofas. Sin embargo, y como resulta evidente, la interlocutora en esta ocasión no puede ser expresamente la misma de “—*Remediad, señora mía*” porque en ese caso no preguntaría al enamorado por la identidad de la amada, desvelada ya desde los primeros versos del primer texto. Esto invalida la posibilidad de que los villancicos nos cuenten una historia amorosa concreta y coherente al modo de los cancioneros de raíz petrarquista⁸⁹⁷; pero no invalidaría los patentes puntos de contacto que hermanan a este conjunto de textos y que, con seguridad, han sido claves a la hora de disponer los villancicos con este orden determinado. De hecho, el texto que sigue a “—*Dezidme, pues sospirastes*”, exactamente igual que en el caso anterior, puede leerse coherentemente como la reacción del enamorado al rechazo de ella. Y una vez más el motivo de la muerte de amor es la consecuencia de la negativa de la amada a la correspondencia amorosa, como puede verse desde el principio:

Pues no te duele mi muerte, / siendo tú la causa della, / sepan todos mi querella. // Sepan que tengo razón / de quexarme, si me quexo, / pues de ti vencerme dexo / dándote mi corazón; / y no tienes afición, / pues me matas por tenella, / sepan todos mi querella. (vv. 1-10)

Este poema (n. 131) es una suerte de confesión pública del dolor del enamorado (“*sepan todos mi querella*”) por la falta de correspondencia, pero estos versos iniciales, con la referencia en segunda persona a ella (“siendo tú la causa della”) y su respuesta negativa implícita (o explícita, más bien: “pues me matas por tenella”) deben leerse en relación con el texto inmediatamente anterior. Además, son varias las referencias a la

⁸⁹⁷ La historia que se advertía en el seno de las coplas de amores sí presentaba una narratividad más acusada y prolongada en el tiempo, con notable coherencia (véase el capítulo correspondiente). Hemos advertido otros lugares del *Cancionero* de Encina en los que volvemos a toparnos con series de textos: los romances con sus deshechas, en particular, y algunos villancicos de pastores que analizaré más adelante, entre otros. Pero está fuera de toda duda la singular importancia que concedió Encina en su *Cancionero* a las relaciones y ecos intertextuales en la *dispositio* de 96JE.

consecuencia lógica de esta frustración en el cortejo amoroso: “me matas por tenella” (v. 9), “con la fe me hieres” (v. 22) y “matas siendo tan bella” (v. 37); es decir, la muerte de amor una vez más. En resumen, los villancicos nn. 129 y 131 mantienen relaciones intertextuales y puntos de contacto evidentes entre sí y con relación a los villancicos dialogados respectivos (nn. 128 y 130), de los cuales son una suerte de deshecha⁸⁹⁸. No son, sin embargo, unidades que adquieran sentido completo en la serie: hay, como va dicho, algunas pequeñas irregularidades que no aparecerían si se tratara de deshechas perfectas. Por ejemplo, no se entienden bien, a la luz del diálogo de “— *Dezidme, pues sospirastes*”, algunas expresiones de este villancico n. 131 como la referencia a la “mudança” de ella (¿un cambio de opinión cuando le había rechazado de plano en el texto anterior porque ya era “agena”?) o la alusión a un cierto período de correspondencia que se desprende de algunos versos: “Posiste con tu querer / en mi fe mucha esperança, / mas ora, con la mudança, / hásmela hecho perder” (vv. 25-28). Son pequeñas “incoherencias” que, como creo, no contradicen el hecho de que estamos ante una serie de textos hermanados por ciertas relaciones intertextuales muy evidentes y organizados de este modo secuencial precisamente a partir de esos puntos de contacto⁸⁹⁹.

Es cierto que la muerte de amor es quizá el motivo cancioneril más difundido entre los poetas cuatrocentistas, pero esto no obsta para que cumpla en esta serie una función vertebradora: los nexos y conexiones entre la red de poemas son bastante claros. De hecho podrían continuarse estableciendo en los textos siguientes (nn. 132-136) a partir de los motivos del remedio y la muerte de amores. Por ejemplo, a continuación de la pública confesión de amores frustrados (n. 131: “Sepan todos mi querella”) encontramos un tópico bien conocido, el rechazo frontal del amor como causante de

⁸⁹⁸ Son como villancicos de deshecha de otros villancicos, de un modo similar a lo que sucede en las distintas deshechas que ya comenté, las que Encina inserta en la sección correspondiente de 96JE.

⁸⁹⁹ Posiblemente estas “incoherencias”, como he dicho en algún otro lugar, son señal de que los textos (o algunos de ellos) ya estaban compuestos cuando el salmantino decidió ordenar su compilación: quizá retocó los villancicos para que admitieran la lectura secuencial pero quedaron determinados elementos menos coherentes, a modo de huella de esa reorganización de los materiales poéticos después de compuestos y en el trabajo previo al envío a la imprenta. Nos movemos, con todo, en el terreno de las hipótesis, aunque me parece algo plausible: también Santillana o Gómez Manrique volvieron sobre sus textos para disponerlos oportunamente en sus respectivas compilaciones manuscritas (SA8, MP3, MN24). Como sabemos por los trabajos de Beltrán era frecuente esta reorganización de los materiales a la hora de compilar los cancioneros (véanse, por ejemplo, V. Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, LXXVIII [1999], pp. 49-101 y “Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales”, en V. Beltrán, B. Campos, M. L. Cuesta y C. Tato (eds.): *Estudios sobre poesía de cancionero*, La Coruña: Universidade da Coruña / Toxosoutos, 1999, pp. 9-54). Lo cierto es que la complejidad del *Cancionero* de Encina es, por supuesto, mucho mayor que la de esos cancioneros de autor precedentes.

todos esos males: “No quiero tener querer / ni quiero querido ser. // Pues amor tan mal me trata, / no quiero su galardón, / que con mil muertes me mata”. El texto, quejoso y pesimista, es una diatriba contra el mismo amor, algo bastante coherente con las composiciones precedentes. Y también con el villancico siguiente, un villancico en el que se define la esencia del amor en términos negativos, apropiados para la serie de textos que vengo recorriendo:

—Pues amas, triste amador, / dime qué cosa es amor. // —Es amor un mal que mata / a quien le más obedece; / mal que mucho más maltrata / al que menos mal merece; / favor que más favorece / al menos merecedor. (vv. 1-8)

Aquí el interlocutor anónimo interviene tan sólo en los dos versos iniciales; el resto del texto contiene una habilidosa *definitio amoris* en seis mudanzas que se cierra con otra alusión explícita al amor como un singular jarabe “que, si beberlo procuras, / morirás si no ay favor” (vv. 37-38). Las relaciones intertextuales son quizá más tenues en estos villancicos nn. 132-136, pero no dejan de existir. Además el tono triste y negativo cuadra con el tenor de la serie completa de villancicos. En este sentido, los estribillos de las siguientes composiciones resultan particularmente adecuados: “*Más quiero morir por veros / que bivar sin conoceros*” (n. 134) y “*Pues que me triste penar / siempre crece y es más fuerte, / más me valdría la muerte*” (n. 135). Por lo demás, la presencia de la amada en la segunda persona a la que se dirigen estos textos es característica también del conjunto de villancicos, como vimos ya en los dialogados. Los deícticos y las formas verbales lo revelan a las claras, como en la primera mudanza del n. 135:

Que la gloria que recibo / en ver vuestra hermosura, / me tiene siempre cativo / con dolores y tristura, / y me haze dessear, / viendo mi pasión tan fuerte, / mil vezes, triste, la muerte. (vv. 4-10)

Siempre, como vemos, la muerte de amor como solución a los dolores del enamorado, una muerte que en estos últimos versos hace eco de aquella referencia al amor “que con mil muertes me mata” del villancico n. 132 (v. 5). En cierto sentido, el villancico n. 136 funciona como punto de llegada de esta serie de villancicos puesto que

vuelve a recoger, en estrofas zejelescas, los motivos de la muerte y remedio de amor que han venido protagonizando toda esta serie articulada de villancicos:

No se puede llamar fe / la que en obras no lo fue. // Aunque mucho me queráis, / pues que no me remediáis, / vos sois la que me matáis / y de vos me quejaré. (vv. 1-6).

El estribillo, muy frecuente en Encina, es una paráfrasis sacroprofana de un texto bíblico que alude a la necesidad de la fe con obras⁹⁰⁰; obviamente, la obra que ha faltado aquí para colmar la fe del poeta (o de su amada) ha sido la correspondencia amorosa. De ahí, una vez más, la imposibilidad del remedio de amor y la muerte consecuente, los dos motivos que dan unidad a la serie de villancicos, junto a las formas verbales y deícticas en segunda persona⁹⁰¹. Quedan fuera de duda, según creo, las evidentes relaciones intertextuales que se dan entre esta serie de villancicos: Encina obedece a un determinado conjunto de criterios para organizar la sección de villancicos; estos se ordenan, así, a partir de un cuidadoso diseño que atiende precisamente a los puntos de contacto (calcos verbales y ecos léxicos, temas y tópicos afines, recursos lingüísticos, etc.) entre los distintos villancicos.

3.5. Villancicos dialogados y originalidad enciniana

Cuatro de los veinticinco villancicos de nuestro poeta presentan una forma dialogada, a la que ya he hecho referencia. Parece interesante volver a llamar la atención sobre ella puesto que constituye una faceta bastante original de Encina y adelanta una práctica que cobrará gran protagonismo en el resto de 96JE: a continuación de los villancicos encontraremos los doce villancicos pastoriles, de los cuales tan sólo dos no son dialogados; y cierran el *Cancionero* las piezas dramáticas que concluyen una evolución evidente que va de lo dialogado a lo plenamente teatral⁹⁰². Ya he analizado

⁹⁰⁰ Aparece, entre otros lugares del Nuevo Testamento, en la Epístola de Santiago o en la primera carta a los Corintios.

⁹⁰¹ En rigor más allá del villancico n. 136 todavía puede rastrearse la presencia de estos motivos que dan cierta unidad a un buen número de villancicos. Es el caso, por ejemplo del n. 143, donde leemos desde el mismo estribillo estos tópicos que he señalado: “*Ningún cobro ni remedio / puede mi vida cobrar / sino vuestro remediar. // Que si vos no remediáis, / doy la vida por perdida; / si remedio me negáis, / yo no siento a quién lo pida; / pues por vos pierdo la vida, / por vos la puedo cobrar, / que no ay otro remediar*” (vv. 1-10).

⁹⁰² Disponemos de un magnífico estudio de esta cuestión, obra de Antonio Chas: “*Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina*”, *Hesperia*, VII (2004), pp. 21-36. Omito por eso algunas reflexiones preliminares y paso directamente a centrarme en

con detalle la factura literaria del villancico religioso “—¿Quién te traxo, Criador” (n. 126), inspirado en un texto pastoril y vinculado a una interesante serie de textos religiosos de otros autores contemporáneos; mérito de Encina es haber atinado con la fórmula dialogada idónea para ceder la palabra al mismísimo Cristo crucificado, de modo que se obtuviera un mayor efectismo devoto y contemplativo. El hecho de que el poema influyera en otros de autores contemporáneos es la prueba patente de la novedad y prioridad de Encina y de lo eficaz del recurso al diálogo poético de tipo pasional⁹⁰³. El estribillo del villancico n. 128 (“—*Remediad, señora mía, / pues podéis. / —Señor no me lo mandéis*”) tiene un rasgo formal en común con el villancico religioso: en los tres versos intervienen ya los dos interlocutores del diálogo, por lo que el propio estribillo marca una pauta que se sigue en el resto de la composición; novedad de las coplas de este segundo villancico dialogado es la abundancia de intervenciones, que superan la convencional alternancia de mudanzas con un intercambio mucho más ágil y frecuente: hasta cuatro intervenciones distintas llegan a aparecer en una misma mudanza:

—Siempre me siguen dolores / por seros aficionado. / —Pues ¿por qué tenéis amores / con quien sois tan desdichado? / —Y si soy de amor forçado, / ¿qué diréis? / —*Señor, no me lo mandéis*. (vv. 17-24)

Encina demuestra aquí su habilidad no sólo al trazar una notable abundancia de intervenciones sino también al secundar la práctica, frecuente aunque no obligatoria en los villancicos, de recurrir al *rétronx* del verso final del estribillo (“—*Señor, no me lo mandéis*”) en la vuelta de cada mudanza, en concreto en su verso final; obviamente la habilidad del salmantino radica en el hecho de que tales palabras tienen que aparecer siempre en boca de la mujer, que está rechazando al cortejador. No hay ruptura posible de la expectativa en el lector (puesto que al repetirse el verso final el lector sabe siempre lo que responderá ella), pero la expectativa importante aquí es más bien de tipo retórico:

estos cuatro textos, que quedan fuera del objeto de estudio de Chas Aguión. Éste precisa que hay “un buen número de piezas en las que es innegable una huella de su interés por las diferentes posibilidades que brindan los diálogos poéticos” (p. 21) pero centra su análisis en piezas de otras secciones de 96JE: algunas composiciones de circunstancias que presuponen el diálogo, coplas de amores y réplicas de diversos tipos.

⁹⁰³ No parece difícil postular una representación concreta de este texto con ocasión de alguna ceremonia pasional: se podrían recitar las distintas estrofas de modo alterno. La caracterización de quien hiciera de Cristo crucificado debería de ser apropiada para su papel.

el lector admira el virtuosismo formal de la agudeza enciniana⁹⁰⁴. En cambio, en el otro villancico dialogado entre cortejador y dama (“—Dezidme, pues sospirastes”, n. 130) Encina acude a un esquema más convencional en el que a cada interlocutor le corresponde una estrofa (como en el villancico religioso). El juego aquí radica en que, como dijimos, es ella la que inicia el diálogo sobre la pregunta y en que será precisamente ella la destinataria de su propia incógnita: no hay en esta ocasión empleo del *rétronx*, por lo que la solución a la cuestión puede retardarse: no llega expresamente hasta las dos mudanzas finales. Lo que era una (¿inocente?) pregunta se convierte en un requiebro amoroso con el resultado que ya conocemos: ella cerrará el poema rechazando la respuesta al juego que había propiciado desde su primera intervención en el estribillo y confesará un dato nuevo, desconocido para el lector hasta ese momento: “sabad que ya soy agena” (v. 43). En general, como vemos, Encina juega con los distintos esquemas combinatorios que le permiten las estructuras dialogadas; y lo hace con una notable pericia técnica. Una prueba última de su apego a lo dialogado, sin salirnos de la sección de villancicos, es el n. 133 en el que nos ofrece su particular versión del tópico de la *definitio amoris*. Pero en lugar de presentar su definición de amor directamente, como es normal en el resto de piezas de este verdadero subgénero cancioneril, recurre a dos versos iniciales de presentación que convierten el texto en un diálogo: todo el villancico no es más que la respuesta a esa pregunta inicial⁹⁰⁵: “—Pues amas, triste amador, / dime qué cosa es amor. // —Es amor un mal que mata / a quien le más obedece (...)”. Como vemos, pues, el poeta salmantino domina la técnica del diálogo, de la que encontraremos otras piezas maestras en la sección de villancicos pastoriles. De hecho, los dos villancicos dialogados entre él y ella de esta sección (nn. 128 y 130) fueron conocidos entre los autores de su tiempo, a juzgar por la imitación de que fueron objeto en varios textos cancioneriles insertos en el gran cancionero manuscrito de la época de los Reyes Católicos, LB1⁹⁰⁶. Una prueba más de la influencia del villancico enciniano entre los poetas de su tiempo.

⁹⁰⁴ Precisamente Chas Aguión subraya como característica de los textos dialogados de Encina “el grado de artificiosidad y complejidad técnica” (“Por dar cumplimiento a una demanda”, p. 37). En realidad, como ya sabemos, es una característica de toda la lírica amatoria del poeta salmantino.

⁹⁰⁵ Parece preferible, por eso, editar el texto con los guiones propios de las intervenciones dialogadas, aunque tan sólo se trate de dos. No lo hace así Pérez Priego en su edición (p. 711).

⁹⁰⁶ Ya señalé en el cuarto capítulo (4.2) la imitación de que fueron objeto tanto “—Remediad, señora mía” como, sobre todo, “—Dezidme, pues sospirastes” y “—Pues amas, triste amador” en varias composiciones del *Cancionero del British Museum*, LB1 (en concreto ID0750, ID0751 e ID7593). Véase, con más detalle, mi trabajo “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1”, ponencia leída en el XVII Colloquium (Londres: Queen Mary, 29-30 junio de 2006), en prensa.

Por otro lado, no debemos dejar de lado la posible dramatización de este grupo de villancicos dialogados. Tal representación es mucho más clara en el caso de los de tipo rústico, en los que sí tenemos alguna prueba de su escenificación en una corte nobiliaria⁹⁰⁷. He sugerido la puesta en escena del texto religioso porque el diálogo con el Crucificado posee una teatralidad bastante evidente y porque eran frecuentes un cierto tipo de representaciones dramáticas y pardramáticas de tema pasional, como sabemos por la obra específicamente teatral del salmantino (ahí están sus obras de *Pasión* o la *Representación* de Lucas Fernández) y por otros indicios reunidos por Cátedra⁹⁰⁸. En cuanto a los otros dos villancicos dialogados más significativos (nn. 128 y 130) es interesante notar que ambos fueron musicados por el propio Encina en el *Cancionero musical de Palacio* (MP4-208 y MP4-202 respectivamente), lo que, según creo, argumenta a favor de su representación dramática o, como mínimo, a favor de un canto alterno a dos voces en la misma corte de Alba de Tormes que presenció otras dramatizaciones encinianas.

3.6. Tópicos cortesanos y anticortesanos en los villancicos de amores

El villancico, como género cancioneril enmarcado en la poética cortesana cuatrocentista, es una forma tardía que no encontramos en los poetas de la primera mitad del siglo XV y sólo aparece tímidamente en la segunda mitad. Será en el reinado de los Reyes Católicos, durante las últimas generaciones de poetas de cancionero, cuando cobre verdadero protagonismo como eficaz vehículo de la retórica, la fraseología y los tópicos cortesanos. Su aclimatación a la tradición cancioneril se revela claramente exitosa a la vista, por ejemplo, de la sección de villancicos del *Cancionero general* de 1511 o del gran número de villancicos que aparecen en LB1. El *Cancionero* de Encina, como dije algunas páginas más arriba, es un hito importante en la consolidación del villancico cortesano en la década final del siglo XV. Una buena manera de notar hasta qué punto la poética propia del villancico se dejó impregnar por la de la canción cuatrocentista y la de las coplas de amores es reparar en el elevado

⁹⁰⁷ También la tenemos de los romances, como va dicho. Véase el capítulo siguiente (2.2).

⁹⁰⁸ Véase su *Poesía de Pasión en la Edad Media. El "Cancionero" de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca: SEMYR, 2001. Por otro lado, creo haber demostrado que se representó en el palacio de Alba de Tormes el villancico pastoril "—¿Quien te traxo, cavallero", del que "—¿Quien te traxo, Criador" es una versión a lo divino: parecería lógico que el segundo tuviera igualmente un destino semidramático. Véase mi trabajo "Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores".

número de tópicos y motivos típicamente cancioneriles a los que dio cabida el poeta salmantino entre sus villancicos. El código cancioneril se imbricó a la perfección con las peculiaridades formales del villancico cortés (por ejemplo con su condición musical, evidente en Encina, sus breves estribillos o la cierta extensión de sus mudanzas). De todo encontramos eco en la sección de villancicos encinianos: los tópicos y subgéneros cancioneriles, la retórica de la agudeza, la condensación expresiva propia de la canción o los desarrollos más extensos y elaborados característicos de las coplas de amores. Hemos visto ejemplos de esto en el recorrido que vengo trazando, pero parece oportuno subrayar algunos tópicos cancioneriles que otros poetas ya habían abordado en sus composiciones de cancionero y de los cuales ofrece Encina su versión particular. Revelan a las claras el proceso por el cual los villancicos cortesanos se convierten en verdaderas piezas cancioneriles con pleno derecho. He hablado, por ejemplo, de la muerte y el remedio de amor, frequentísimos en toda la poesía cortesana. También he glosado un ejemplo de *religio amoris* en el que el motivo religioso de la vida eremítica aparece puesto al servicio de la descripción de un caso amoroso de modo similar a muchas coplas de amores encinianas y a muchas otras composiciones de análoga factura de autores contemporáneos a Encina como Garci Sánchez de Badajoz, Guevara o Juan Fernández de Heredia⁹⁰⁹. Un caso singular, como dije, es la *definitio amoris* de la que Encina nos ofrece un estupendo ejemplo en el villancico n. 133 (“—Pues amas, triste amador”)⁹¹⁰. El salmantino demuestra conocer el modo característico de describir, mediante *oppósitos*, paralelismos y oxímoros, las ventajas y esclavitudes de la pasión amorosa: “Es una fuente do mana / agua dulce y amargosa, / que a los unos es muy sana / y a los otros peligrosa” (vv. 21-24). También son características de las *descripciones amoris* las construcciones copulativas del tipo “es amor...”, como en el ejemplo modélico de Manrique, así como la búsqueda de imágenes relativamente chocantes para dar cuenta de la esencia del amor: fuente de agua dulce y amarga, “rosa en abrojos / que nace en qualquier sazón” (vv. 27-28) o “xarope mezclado / de un plazer y mil tristuras”

⁹⁰⁹ El recurso a la *religio amoris* se hace muy frecuente en la generación de poetas de cancionero de la época de los Reyes Católicos.

⁹¹⁰ Sobre este motivo deben conocerse dos trabajos complementarios: Miguel M. García-Bermejo: “Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV”, en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 275-284 y, con una perspectiva más atenta a la poesía de cancionero, A. Chas: «“El amor ha tales mañas”. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero», *Cancionero general*, 2, 2004, págs. 9-32. Encina recurre a este tópico en otros lugares de su poesía (por ejemplo su expulsión del dios Amor) y de su teatro: la definición de amor mediante *oppósitos* es frecuente en sus muchas piezas dramáticas que, de un modo u otro, abordan la pasión amorosa.

(vv. 33-34); son imágenes ambivalentes que subrayan la doble vertiente (alegre y triste) que acompaña siempre a la pasión amorosa. Un elemento de la copla final de la composición parece aproximar el texto de Encina a la célebre *definitio amoris* de Pedro de Cartagena:

Es un xarope mezclado / de un plazer y mil tristuras, / desleído con cuidado / en dos mil
desaventuras, / que, si beberlo procuras, / morirás si no ay favor. (vv. 33-38)

Me refiero al repentino cambio de perspectiva que implican los dos versos finales, dirigidos a una segunda persona que no había aparecido en las seis mudanzas del villancico. En el texto enciniano tal referencia cobra sentido puesto que, recordemos, el estribillo nos presentaba un interlocutor (quizá interlocutora) a quien podría dirigirse este aviso final⁹¹¹. Pero interesa notar que también la composición de Cartagena contenía una alusión conclusiva en segunda persona dirigida a un interlocutor desconocido; posiblemente tal apelación tiene por objeto realizar una generalización final sobre el poder universal del amor. En cualquier caso, conviene retener que Encina demuestra conocer la tradición del subgénero cancioneril de la *definitio amoris*, así como algunos textos concretos⁹¹². De hecho, no es esta la única vez en la que Encina y Cartagena aparecen hermanados por el *topos* de la *definitio amoris*: al cierre de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, como recuerda Chas, aparece “Es amor en quien se esfuerça” (ID0897), el texto de Cartagena, en lugar de alguno de los del salmantino⁹¹³.

Evidentemente no pueden señalarse influencias claras en el caso de motivos universales en la poesía cortesana del cuatrocientos como la muerte de amores. Con todo, me parece interesante reparar en la actitud contraria al amor que, sin dejar de ser

⁹¹¹ Posiblemente Encina conoce otro de los rasgos frecuentes en este subgénero cancioneril, su frecuente aparición en el contexto de preguntas y respuestas, de la que habla Chas (“El amor ha tales mañas. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero”, pp. 27-29). No será casual, por tanto, que el tópico resulte tan frecuente en su teatro.

⁹¹² Posiblemente también leyó la conocida definición de don Jorge (“Es amor fuerza tan fuerte / que fuerza toda razón”), la más conocida versión de este subgénero cortesano. El texto enciniano dice en su tercera copla: “Es amor un tal poder / que fuerça la voluntad” (vv. 15-16). Son contemporáneos de la *definitio amoris* de Encina las composiciones de Florencia Pinar (ID0768), Rodrigo Cota (ID1094) y Soria (ID1067). Las más conocidas de Manrique y Cartagena son anteriores. Véase el elenco completo de catorce definiciones de amor y un estudio comparado de los rasgos estilísticos de este subgénero cancioneril en el trabajo de A. Chas (“El amor ha tales mañas. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero”, pp. 13-14).

⁹¹³ No tenemos la seguridad de que tal hermanamiento obedezca a la expresa voluntad de Encina porque en el caso de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, como es sabido, sólo hemos conservado el texto en dos pliegos sueltos (Véase A. Chas “El amor ha tales mañas. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero”, p. 15).

parte del juego cancioneril, se hace evidente en algunos de los villancicos que desarrollan algunos reproches contra el amor y niegan la posibilidad de volver a caer en sus redes. Es lo que se advierte desde el estribillo en “*No quiero tener querer / ni quiero querido ser*”, cuyas mudanzas son muy explícitas en esta reprobación del amor por la falta de correspondencia de la amada:

Pues amor tan mal me trata, / no quiero su galardón, / que con mil muertes me mata / por
le tener afición, / y no me puedo valer / con el mucho padecer (vv. 3-8)

Encontraremos este rechazo frontal del amor y de sus tiranías en algunos villancicos pastoriles y ya habíamos tropezado con él en algunas coplas de amores como la de *Juan del Enzina despidiendo al Amor*. Es una actitud anticortesana que no es perceptible en todas las composiciones encinianas pero que, sin duda, deja un cierto poso en la lírica amatoria del salmantino. A veces se manifiesta con versos dirigidos expresamente a amor a quien, personificado, se recrimina su comportamiento o se le trata con burla o desprecio. Uno de los villancicos más breves de Encina, que cito completo (n. 137), incide en esta actitud:

¡Ay, amor, a cuántos tienes / cativados / que no te son obligados. // Cativas el corazón, /
qu'es razón que no catives; / no te gobiernas ni bives / por derecho ni razón; / tiene
muchos tu afición / cativados / que no te son obligados. // Cativaste mi querer, / do mi fe
recibe engaño / y no miras cuánto daño / se me puede recrecer. / ¡Quántos tiene tu poder /
cativados / que no te son obligados!

Al Amor se le recrimina que “no gobiernas ni bives / por derecho ni razón” y que no prevé el enorme dolor que puede causar⁹¹⁴. Son afirmaciones que se entienden mejor desde la perspectiva de la nueva actitud, naturalista y anticortesana, que un buen número de poetas cancioneriles, quizá con el propósito de renovar la propia tradición cancioneril, está tomando ante el amor en sus composiciones. Pienso, por ejemplo, en versos y composiciones de Guevara, Gonçalo Tapia o Garci Sánchez⁹¹⁵. Y pienso

⁹¹⁴ El estribillo resulta un tanto ambiguo pero, en sintonía con los versos de las dos estrofas, parece transmitir un mensaje eminentemente anticortesano: son muchos los que caen bajo el hechizo o la fascinación del amor pero no obedecen sus leyes, no le son leales (si esto quiere decir el misterioso “que no te son obligados”).

⁹¹⁵ Por ejemplo la *Sepultura de amor* de Guevara, la tradición de los infiernos de amores en la que participa Garci Sánchez de Badajoz, el supuesto diálogo con Amor de Gonçalo Tapia (ID1057), buena parte de la lírica amatoria de Guevara, etc.

igualmente en el tratamiento del amor desde la óptica naturalista y universitaria que se desarrolla en las aulas salmantinas de la segunda mitad del XV tras el magisterio del Tostado⁹¹⁶. No debemos perder de vista que el propio Juan del Encina se formó en esas aulas en los años ochenta del cuatrocientos: quizá fue ahí donde bebió de este venero anticortesano tan sugerente.

3.7. Estribillo popular y villancico cortesano: el grupo de textos finales

Ya mencioné la peculiaridad de un pequeño grupo de textos que se reúnen al final de esta sección: se trata de villancicos que presentan un estribillo tradicional o popular y una posterior glosa típicamente cortesana, además de algunos rasgos popularizantes (fraseológicos, métricos, etc.). Encina reunió aquí un conjunto de textos que había compuesto siguiendo el patrón de la moda que comenzó a desarrollarse con éxito en el reinado (y la corte) de los Reyes Católicos y que, como ha estudiado ejemplarmente Margit Frenk, triunfaría durante el siglo XVI. Precisamente si atendemos a los indispensables estudios de Frenk encontramos una ponderada opinión sobre el importante papel que cumple nuestro poeta en esa reivindicación de los cantares y estribillos populares insertos en villancicos de autor⁹¹⁷:

En la época de los Reyes Católicos el villancico con cabeza de tipo popular no goza aún del prestigio que más tarde tendrá entre los poetas líricos. Juan del Encina es el único poeta de renombre que lo cultiva hasta cierto punto, y quizá más en su calidad de músico y de dramaturgo que de poeta lírico. Fuera de él sólo están los anónimos versificadores

⁹¹⁶ Como es bien sabido, Pedro Cátedra ha estudiado esta cuestión con notable tino y ha editado un puñado de textos pertenecientes a este tratadismo amoroso anticortesano (una tradición que va del *Brevilloquio de amor y amiçia* del Tostado, al anónimo *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*, a la *Repetición de amores* de Lucena, a la ficción sentimental de Juan de Flores, etc.); estos textos en prosa influyen en la Celestina y en algunos poetas de cancionero: la poesía cuatrocentista evoluciona de modo paralelo a ese tratadismo amoroso cada vez más anticortesano e irreverente que subvierte la tradición cancioneril más ortodoxa; deben verse P. Cátedra: *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad, 1989 y su complemento, P. Cátedra: *Tratados de amor en el entorno de Celestina*, Madrid: Nuevo Milenio, 2001. No puede ser casual que la última década del XV fuera la más exitosa de su tiempo en lo tocante a la difusión de este tipo de pensamientos y tratados sobre el amor y no es razonable que éstos no influyeran en esa otra gran creación de la Salamanca de ese momento, el *Cancionero* de Encina. Por lo demás, la historia de las imbricaciones entre la corriente naturalista y los poetas y textos cancioneriles que abordan el tópico de la *definitio amoris* ya la ha contado eficazmente Chas en su artículo mencionado (“El amor ha tales mañas. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero”, pp. 19-26).

⁹¹⁷ Tomo la cita de M. Frenk: “Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro”, en su *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 58-96, la cita en p. 64. Frenk sitúa a Encina en los inicios de la que dio en llamar “Primera etapa de la valoración” de la lírica tradicional, que cubriría casi un siglo: entre finales del siglo XV y 1580.

que componen —en general, con escasa inspiración— las estrofas que acompañan los estribillos folclóricos del *Cancionero musical de Palacio* o del contemporáneo cancionero poético llamado *del British Museum*. Es notable y significativa la ausencia de este tipo de composiciones en el gran *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511), la compilación clásica de la poesía cortesana de finales del siglo XV.

Al margen de los motivos que le llevaran a escribir sus glosas a estribillos populares⁹¹⁸, no cabe duda de que nuestro autor actuó como el poeta y experimentador siempre inquieto que fue: es el primer autor cancioneril que supo valorar los cantares populares y que realizó una glosa sistemática de ellos, incorporándolos a la sección de villancicos de su cultísimo cancionero. Se adelantó, así, a una práctica que ni siquiera tiene eco en 11CG, pero que tendrá amplísima repercusión en pliegos sueltos y en autores posteriores como Juan Fernández de Heredia. En efecto, y de acuerdo con el *Nuevo Corpus* de Frenk, son al menos cuatro los poemitas tradicionales glosados por Encina⁹¹⁹:

ID Dutton	Nº Dutton	Nº Frenk	Estribillo popular
4530	144	494	<i>¡No te tardes, que me muero, carcelero!</i> <i>¡No te tardes, que me muero!</i>
4045	146	110	<i>Vencedores son tus ojos, mis amores, tus ojos son vencedores.</i>
4533	147	250	<i>Ojos garços ha la niña, ¿quién gelos namoraría?</i>
6475	148	515	<i>Montesina era la garça y de muy alto bolar. ¡No ay quien la pueda tomar!</i>

⁹¹⁸ No estoy seguro de que su interés por los cantares folclóricos provengan exclusivamente por su condición de músico o autor dramático: algo debe pesar aquí el particular apego del salmantino por lo pastoril y rústico. Además, es significativo que el *Cancionero musical de Palacio* conserve la música enciniana de algunos villancicos cortesanos, pero no la de este pequeño grupo de villancicos en forma de glosas de cantares.

⁹¹⁹ Ofrezco, además del texto del estribillo correspondiente, la numeración de Dutton y la conocida de M. Frenk: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003. Véanse las respectivas entradas del *Nuevo corpus* para encontrar información adicional sobre cada cantar.

Son pocos, sí, pero no aislados: denotan una práctica literaria que su autor entiende como madura. Insisto, en este sentido, en que es significativo que Encina ubicara juntos estos textos: es una prueba de que los entiende como integrados en una poética común, como así es. Por otro lado, sospecho que la serie de cantares insertos en villancicos es extensible al texto que sigue al n. 148, el que cierra toda la sección de villancicos (n. 149): “*Madre, lo que no queréis, / vos a mí no me lo deis*”; desconozco los motivos por los que Margit Frenk no lo incluye en su *Corpus*, pero tiene la factura clara de un cantarillo como los demás, con el tópico de la rivalidad amorosa entre madre e hija y una estructura métrica zejelesca que parece remitir igualmente al ámbito de la lírica tradicional⁹²⁰. Esto último es significativo: aunque la glosa de los estribillos es eminentemente cortesana, Encina recurre a la estrofa zejelesca en esta y en otras cuatro composiciones (nn. 134, 141, 144 y 147), con su característico terceto monorrimo y su cuarto verso de vuelta. Podemos verlo, por ejemplo en el texto n. 147, glosa del exitosísimo “*Ojos garços ha la niña*”:

Ojos garços ha la niña, / ¿quién gelos namoraría? // Son tan bellos y tan vivos / que a todos tienen cativos; / mas muéstralos tan esquivos / que roban ell alegría. // Roban el plazer y gloria, / los sentidos y memoria; / de todos llevan vitoria, / con su gentil galanía.
(vv. 1-10)

Evidentemente el recurso a la estructura zejelesca obedece al mismo principio de imitación cortesana de una práctica popular (el lenguaje literario, las rimas y los estilemas son típicamente cancioneriles), pero no deja de ser interesante el hecho de que Encina se apropie de una técnica próxima a la lírica tradicional y la emplee con acierto y habilidad. La propia construcción discursiva de este grupo de villancicos obedece igualmente a la pauta más común en los textos inequívocamente tradicionales: el desarrollo de la glosa es ampliación de la idea contenida en el estribillo, prueba de que Encina conocía bien los tipos formales y estructurales de la lírica tradicional⁹²¹. El

⁹²⁰ José Manuel Pedrosa, experto folclorista, comparatista y estudioso de nuestras culturas populares, me confirma esta reflexión. Debo a la encomiable generosidad de José Manuel Pedrosa un buen número de artículos, propuestas y sugerencias.

⁹²¹ Lo cierto es que la poética cortesana de la deshecha (o la de la glosa de motes, más claramente) parecen justificar igualmente este modo de proceder. Sobre el carácter supuestamente popular del zéjel, así como de la estructura interna de la glosa, deben verse algunos matices y comentarios en dos trabajos clásicos de Frenk: “Glosas de tipo popular en la antigua lírica”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 413-447 y “El zéjel: ¿forma popular castellana?”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 448-

mismo recurso a la estructura métrica zejelesca puede advertirse en otros dos villancicos que, sin embargo, presentan un estribillo abiertamente culto: “*Paguen mis ojos, pues vieron / a quien más que a sí quisieron*” (n. 141) y “*Más quiero morir por veros, / que bivar sin conoceros*” (n. 134). Esta capacidad para adaptar lo culto y lo popular en formas tradicionales y para ensayar distintas mixtificaciones de ambos códigos es muy característica del genio proteico, inquieto y experimental del poeta salmantino⁹²².

He mencionado el término “grupo” para referirme a este conjunto de glosas de villancicos populares. Aunque cabe mencionar algunos otros villancicos en los cuales es posible señalar esta pervivencia (nn. 134, 141, por ejemplo), lo cierto es que son propiamente los cuatro textos finales (si incluimos, como creo preferible, el villancico final “*Madre, lo que no queréis*”) los que responden a este interés del poeta salmantino. Obviamente, éste actuó conforme a la proverbial voluntad ordenadora que preside toda la compilación: los villancicos que revelan una huella de la lírica popular aparecen reunidos juntos al final (nn. 146-149). Pero hay algunos otros aspectos formales que permiten poner en relación estos cuatro textos. Salta a la vista la clara vinculación que se da entre “*Ojos garços ha la niña*” (n. 147) y el texto final (n. 149) “*Madre, lo que no queréis*”: ambos tienen idéntica estructura zejelesca (terceto monorrímo con cuarto verso de vuelta), la misma configuración del estribillo (pareado) y, por tanto, la misma extensión: además del estribillo de dos versos contamos cuatro estrofas de glosa zejelesca para un total de dieciocho versos. Paralelamente los otros dos textos de esta serie (nn. 146, “*Vencedores son tus ojos*”, y 148, “*Montesina era la garça*”), de mayor extensión, presentan rasgos formales comunes: similar pauta métrica en el estribillo popular (de tres versos, el primero libre), la misma configuración de la estrofa cancioneril (cuarteta más verso de enlace, vuelta y *rétronx*) y el mismo número de estrofas, nueve. De hecho, el número preciso de estrofas obedece al empleo de un

461, en particular pp. 453-454 y 458. Frenk sostiene que a partir del siglo XV el zéjel deja de presentar un carácter inequívocamente popular; pero, precisa, no dejan de existir un grupo de cantares “zejelescos” típicamente tradicionales.

⁹²² Con todo, son legión las sobreinterpretaciones de esta cuestión: es casi un tópico en algunos estudios considerar a Encina maestro de la difusión de la lírica popular o, al menos, ponderar sus villancicos o sus textos pastoriles y sayagueses como la obra de un gran difusor de la cultura popular de su tiempo, perdiendo de vista el poso culto y cortesano evidente de sus villancicos, glosas y canciones. Se convierte así a una pequeña (pero meritoria, no cabe duda) faceta del amplio registro de habilidades literarias del salmantino en su principal mérito artístico; esto tiene bastante de reduccionismo: es real la huella de lo tradicional y folclórico en la poesía enciniana pero, como sabemos, el salmantino es un poeta cortesano, elitista y cancioneril, que se interesa por lo tradicional como parte de una moda cortesana de su tiempo. No quita esto un ápice al mérito literario de estas piezas, obviamente, en las que Encina demuestra su permanente posición de vanguardia: pero es útil y necesario situar su práctica literaria en el contexto acertado: de otro modo no se entenderán bien sus textos. Volveré sobre la cuestión a propósito de los villancicos pastoriles.

recurso de agudeza muy caro a Encina: el *locus a nomine* en forma de acróstico con nombre de mujer⁹²³. Cada uno de estos dos textos más largos va dirigido a una amada cuya identidad puede descifrarse juntando las letras iniciales de estrofa: FRANCYSCA (n. 146) y MONTESYNA (n. 148). En este segundo caso, como puede verse, el alarde de virtuosismo formal es mayor pues Encina descompone en acróstico el nombre de Montesina, contenido en el propio cantarcillo folclórico original. Es otro ejemplo de artificiosidad típicamente cortesana que se toca con el extremo contrario: un delicado cantar tradicional cuyo tenor literal, obviamente, permite una interpretación ortodoxa conforme a los cánones cortesanos:

Mi cuidadoso pensamiento / ha seguido su guarida, / mas quanto más es seguida / tiene más defendimiento. / De seguirla soy contento / por su vista gozar. / ¡No ay quien la pueda tomar! // Otros muchos la han seguido, / pensando poder tomalla / y a quien más cerca se halla / tiene más puesto en olvido (148, vv. 4-14)

Sobra decir que el *topos* de la dama esquivada es igualmente caro para la lírica culta y cortesana que para la de tipo tradicional: no otro es el recurso compositivo que hábilmente conjuga Encina en este singular entreveramiento.

Pero además, en la *dispositio* ordenada de las dos parejas finales de villancicos (nn. 146-149) vuelve a demostrarse a las claras el interés de Encina por tejer una red de relaciones intertextuales basada en ecos entre los poemas. Precisamente el punto de contacto entre el par de textos extensos y el zejelesco (villancicos notablemente más breves) es el elogio de los ojos de la amada, un tema de larga tradición tanto culta como folclórica. Así, el estribillo del n. 146 aborda con una eficaz repetición, típica de algunos cantarcillos folclóricos, el motivo sobre el que se vuelve en casi todas las estrofas: “*Vencedores son tus ojos, / mis amores, / tus ojos son vencedores*”: “¿Quién te puede ver tan bella / que en mirar no le enamores?” (vv. 23-24), “que mirarte es tanta gloria / quanto mal si no te veo” (vv. 54-55), etc.⁹²⁴. La machacona repetición de los dos versos finales del estribillo al término de cada estrofa incide en la constante referencia al mismo *topos*. Obviamente no puede ser casual que el texto escogido por el salmantino a

⁹²³ Lo hemos visto empleado con detalle y habilidad en la sección de coplas de amores (capítulo III, 2.4), como he precisado también en mi “Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”.

⁹²⁴ Es significativo el hecho de que Encina se sienta atraído por lo popular mayoritariamente en aquello que éste universo tiene en común con el culto: se aprovecha de motivos que aparecen en ambas tradiciones para ponerlas hábilmente en relación. Aquí tenemos otro ejemplo de lo que ya hemos señalado: un motivo, el elogio de los ojos de ella, que permite la cita del cantar popular y, al tiempo, la muy culta glosa cortesana.

continuación de este sea el delicado elogio de los ojos azules de una niña: “*Ojos garços ha la niña, / ¿quién gelos namoraría?*”⁹²⁵. En la glosa zejelesca del cantar, todas los versos ponderan expresamente la belleza de los ojos, sin mencionar otros temas cercanos (como sucede en el texto precedente); por supuesto, la glosa se hace conforme a la poética cancioneril, con sus paradojas, paralelismos y políptotos: “Con su gentil gentileza / ponen fe con más firmeza; / hacen bivar en tristeza / al que alegre ser solía” (vv. 11-14). Naturalmente, este estribillo, a través de la expresión “*ojos garços*”, resuena otra vez en el siguiente (n. 148): “*Montesina era la garça*”, donde se desarrolla el elemento recto (el color) y el figurado (el ave) de la imagen de la garza: la amada Montesina se asemeja en su belleza y esbeltez al vuelo de la garza del que suministra Encina una buen número de imágenes: “Nunca vi tanta lindeza / ni ave de tal criança” (vv. 18-19) o “El que más sigue su buelo / le parece muy más bella” (vv. 32-33). Interesa notar, pues, que ni siquiera en la selección de estribillos populares para su glosa renuncia Encina a su proverbial interés por la elaboración de series poéticas que permitan un cierto número de ecos entre los textos. Y, desde luego, tal selección se encuentra en la base tanto de la ubicación conjunta de estos textos al final de la sección de villancicos encinianos como de la concreta *dispositio* de cada uno⁹²⁶.

Todavía haré una última consideración acerca de la huella de lo tradicional en la poética enciniana: aunque he definido a Encina como poeta culto, cortesano, la perspectiva de los estudios comparatistas de antropología cultural resulta útil a la hora de señalar la presencia de pervivencias populares o tradicionales en algunas de sus piezas. No es cuestión en la que me pueda detener ahora, pero sí me gustaría señalar un

⁹²⁵ Sobre este motivo cita Frenk algunos cantares en los que se celebran “los ojos de la amada: “Lindos ojos habéis, señora, / de los que se usaban agora” (NC 108); es análogo al cantarcillo que trae Covarrubias en su *Tesoro*, s. v. *garça*: “Lindos ojos ha la garza, / y no los alza” (NC 368), donde ya la garza no es simplemente la enamorada, sino la enamorada de ojos azulados. Ojos de garza, ojos garzos, como los de la niña de Juan del Encina: “Ojos garzos ha la niña. / ¿Quién se los enamoraría” (NC 426 B)” (“Los textos poéticos en Juan Vázquez, Mudarra y Narváez”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 203-225; la cita en p. 211). El azul de la garza, por tanto, remite igualmente al color de los ojos de la niña. Por cierto que sobre el atractivo del azul en la tradición popular y su victoria frente a otros colores debe verse J. M. Pedrosa: “La tradición del *Pleito de los colores* del *Cancionero de Baena*: de *Las mil y una noches* y Lope de Vega al repertorio oral hispanoamericano y sefardí”, en *Cancionero general*, 3 (2005), pp. 9-32.

⁹²⁶ Por cierto que el villancico final presenta un elemento novedoso, pero muy característico de nuestra lírica tradicional: la aparición de la voz femenina de la hija (¿la *niña* de *ojos garços*?) que se dirige a su madre para reprocharle un mal casamiento: “*Madre, lo que no queréis, / vos a mí no me lo deís. // Que bien veis que no es razón / que cative el corazón / y que ponga mi afición / con quien vos aborrecéis. // Para vos buscáis amores, / los más moços y mejores, / y a mí daisme los peores, / los más viejos que podéis*” (vv. 1-10). La madre no es solamente interlocutora sino amante y rival amorosa: quiere el amor del hombre joven y deja a la hija el siempre desprestigiado (especialmente en la poesía popular) amor de viejo.

ejemplo tomado de uno de los villancicos de Encina⁹²⁷. Me refiero al n. 138, cuyo comienzo transcribo:

Ya cerradas son las puertas / de mi vida, / y la llave es ya perdida. // Las puertas son mis servicios, / la cerradura es olvido, / la llave que se ha perdido / es perder los beneficios. / Assí que fuera de quicios / va mi vida, / pues la llave es ya perdida.

Encina ensaya una interpretación alegórica y cortesana como si se tratara de un típico ejemplo de resistencia de la amada ante el cortejo del amante (y así continuará el texto en las otras dos coplas: “Agora, triste, aunque llamo, / no me quiere responder. / Cerróme con su querer / la salida, / y la llave es ya perdida”, vv. 13-16). Pero lo cierto es que resulta novedosa en el panorama de la poesía cortesana la presencia de llaves, puertas y cerraduras en el marco de la relación amorosa. La extrañeza no es tal si atendemos a una difundidísima tradición, examinada con detalle por Pedrosa a partir de un texto de Miguel Hernández, que explica la alegoría de puerta y llave en clave erótica, como alusión al sexo femenino⁹²⁸. Como sucede en otros textos “bifrontes”⁹²⁹, Encina mantiene una voluntaria ambigüedad en su composición: no explicita el significado alegórico, pero parece evidente que conocía el simbolismo corporal de abrir la puerta y que adaptó con tino esa tradición al lenguaje amoroso, cancioneril, de su tiempo⁹³⁰.

3.8. Música y teatralidad de los villancicos: 96JE y MP4

⁹²⁷ Debo la referencia, una vez más, a la generosidad y el olfato, ambos proverbiales, de José Manuel Pedrosa.

⁹²⁸ Véase J. M. Pedrosa: “Cuando paso por tu puerta. Análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, L, 1 (2002), pp. 203-215. “Tu puerta tiene una llave / que para todos rechina. / En la tarde hermosa y grave / ni una sola golondrina” dice un fragmento del texto de Miguel Hernández, que se sitúa en un contexto biográfico (cárcel, ausencia de la mujer, frustración amorosa, etc.) muy preciso. Pedrosa agavilla un buen número de textos en los que pervive este sentido erótico de puertas y llaves, desde el *Poema de Gilgamesh* al *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, con particular atención a la lírica tradicional (inglesa, española), tanto medieval como contemporánea.

⁹²⁹ Por ejemplo algunos de sus poemas de circunstancias o aquellos en los que juega con una posible interpretación biográfica (económica) en torno a la supuesta falta de correspondencia amorosa (que es, en realidad, falta de pago por sus servicios).

⁹³⁰ Por cierto que el estribillo “¡No te tardes, que me muero, / carcelero! / ¡No te tardes que me muero!” y la glosa respectiva (n. 144) presentan esta misma condición bifronte en relación al citado motivo de la llave y la cadena, que aparecen en el texto (“La llave para soltarme, / ha de ser galardonarme / proponiendo no olvidarme, / carcelero”, vv. 24-27). Lo interesante es que este villancico, de forma zejelesca, parece puesto en boca de la mujer —algo muy característico de las cancioncillas populares de amor— que lamenta el retraso del carcelero con quien parece citada (“ven y cumple mi esperanza”, v. 11): claramente se dibuja una segunda lectura erótica como en el texto n. 138: se trata de un nuevo punto de contacto, esta vez por un motivo popular que nos desvelan los estudios comparatistas, entre dos villancicos encinianos.

Un último aspecto al que atenderé brevemente es la cuestión de la música de los villancicos encinianos. Como ya he mencionado, nuestro poeta puso música, al menos, a diez de estos villancicos: lo sabemos porque hemos conservado su partitura enciniana en el siempre revelador *Cancionero musical de Palacio* (MP4)⁹³¹. Reproduzco a continuación una tabla que recoge las convergencias y diferencias existentes entre los villancicos de 96JE y su respectiva música enciniana en MP4:

Nº 96JE	Primer verso	Relación con MP4
125	“Ya no quiero tener fe”	MP4-250
126	“—¿Quién te traxo, Criador”	No aparece
127	“Hermitaño quiero ser”	MP4-205
128	“—Remediad, señora mía”	MP4-208
129	“No quiero que me consienta”	MP4-148 (perdido)
130	“—Dezidme, pues sospirastes”	MP4-202
131	“Pues no te duele mi muerte”	MP4-201
132	“No quiero tener querer”	MP4-302 (música anónima)
133	“—Pues amas, triste amador”	MP4-240 (música anónima)
134	“Más quiero morir por veros”	MP4-357
135	“Pues que mi triste penar”	MP4-99
136	“No se puede llamar fe”	MP4-265 (música anónima)
137	“¡Ay, amor, a cuántos tienes”	No aparece
138	“Ya cerradas son las puertas”	MP4-193
139	“Bivirá tanto mi vida”	No aparece
140	“Pues el fin de mi esperança”	No aparece
141	“Paguen mis ojos, pues vieron”	MP4-185
142	“Ventura quiere que quiera”	No aparece
143	“Ningún cobro ni remedio”	No aparece
144	“¡No te tardes, que me muero”	No aparece
145	“Floreció tanto mi mal”	No aparece
146	“Vencedores son tus ojos”	MP4-462 (música tardía de Escobar)

⁹³¹ Para la obra musical de Encina debe verse M. Morais: *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca: Diputación Provincial (Centro de Cultura Tradicional), 1997. Véanse también los trabajos clásicos (Rumeu Figueras, Terni, Dumanoir, Laird, Rey, Knighton, etc.) mencionados en el estudio de los romances y canciones con sus deshechas, sobre los que no vuelvo otra vez.

147	“Ojos garços ha la niña”	No aparece
148	“Montesina era la garça”	No aparece
149	“Madre, lo que no queréis”	No aparece

Son, pues, diez los textos de MP4 que conservan la música de Encina (perdida en el caso del n. 129) y once los que no figuran en el célebre cancionero musical. Podría haberse perdido alguna partitura de este segundo grupo, pero parece razonable sospechar que se trata de un grupo completamente distinto: posiblemente nunca fueron musicados, como sucede con muchos de los villancicos del *Cancionero general*, para los que no es fácil postular una representación musical. Sencillamente Encina se acogería a la poética del villancico cortesano en el cambio de siglo que permitía tanto la musicalización como el mero diseño literario. De hecho, es significativo que no aparezca en MP4 ninguna partitura enciniana para los villancicos de estribillo popular. Caben dos explicaciones para este hecho: o bien ya existía una música, quizá también tradicional y difundida, para esos estribillos (y esto disuadió al salmantino de proponer la suya), o bien Encina los concibió como texto exclusivamente escrito pero no cantado, habida cuenta de que esta era práctica habitual, como digo, en el género del villancico y en otros géneros similares (ahí está el caso de la canción cortesana que comenté más arriba)⁹³². Lo cierto es que dentro de esta sección de veinticinco villancicos se distinguen claramente estos dos grupos: en la primera mitad abundan los textos cortesanos musicados (nn. 125, 127-131, 134-135, etc.) y en la segunda abundan las ausencias de MP4 (139-140, 142-149, etc.), es decir, previsiblemente, los no musicados. Esta diferenciación parece tener consecuencias evidentes en la *dispositio* de toda la sección y posiblemente la ordenación del salmantino secunde este criterio organizador. No volveré ahora a repetir aspectos de la obra musical enciniana que ya mencioné en el estudio de la sección de romances y sus deshechas⁹³³. Sí que conviene no olvidar que la música suele dotar a los villancicos de nuevas funcionalidades, algo que hemos de conceder a los nueve villancicos musicados por nuestro autor (a diferencia de sus canciones). Por mi parte, estoy convencido de la funcionalidad semidramática del villancico enciniano, algo que ya quedó aclarado en el caso de los villancicos de deshecha. No sería extraño postular algún tipo de recitado o representación musical

⁹³² Que la poética del villancico era flexible no es aserto exclusivo de estudiosos del cancionero: es un lugar común también entre los musicólogos. Véase, por ejemplo, P. R. Laird: *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan: Harwayne Park Press, 1997, p. 7.

⁹³³ Véase el capítulo IV, singularmente 2.1.2.

cortesana en el palacio de Alba de Tormes para el grupo de villancicos de Encina. Tal virtualidad performativa resulta muy acusada, por ejemplo, en los dos villancicos dialogados que comenté con detalle (“—Remediad, señora mía” y “—Dezidme, pues sospirastes”): el hecho de que conservemos la música del salmantino avala el más que posible canto alterno de cada una de las intervenciones de los dos interlocutores (el amante que corteja y su dama) con ocasión de algún festejo cortesano⁹³⁴. En cualquier caso, es evidente que el villancico admite unas posibilidades musicales y teatrales que no tiene la canción cortesana en la época de los Reyes Católicos. Una última prueba de ello es el fenómeno del villancico de cabo, el cierre musical de una pieza dramática con el canto y la danza de un villancico. Encina fue también pionero en este tipo de mixtificación entre texto poético e interpretación dramática, entre baile y música, como ha recordado recientemente un revelador trabajo de del Río⁹³⁵.

⁹³⁴ Otro dato a favor de esta argumentación, como ya mencioné en su lugar, es que será tema muy principal de las obras dramáticas de Encina la discusión sobre el poder del amor y, en concreto, la dramatización de algunos episodios concretos del proceso de enamoramiento (en las églogas de Mingo, Gil y Pascual, en la *Representación sobre el poder del Amor*, en las piezas de influencia italiana, etc.): parece evidente la conexión entre esos episodios específicamente teatrales y estos villancicos dialogados.

⁹³⁵ Alberto del Río: “The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights (with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts)”, en Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.): *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Aldershot: Ashgate, 2007. Se trata de un completo recorrido acerca del fenómeno de la inserción de villancicos en textos de Encina, Lucas Fernández y otros autos y piezas contemporáneas (Gómez Manrique, *Auto de la huida a Egipto*, *Égloga* de Francisco de Madrid, etc.).

4. BIBLIOGRAFÍA:

- ALONSO MIGUEL, Álvaro: *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 32), 2001.
- _____: (ed.): *Poesía andaluza de cancionero*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç: *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988.
- _____: (ed.): Jorge Manrique: *Poesía*, Barcelona: Crítica, Biblioteca Clásica, 1993.
- _____: “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), pp. 49-101.
- _____: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 27-53.
- _____: “Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales”, en Vicenç Beltran, Begoña Campos, M^a Luzdivina Cuesta y Cleofé Tato: *Estudios sobre poesía de cancionero*, La Coruña: Universidade da Coruña / Toxosoutos, 1999, pp. 9-54.
- _____: *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, Páginas de Biblioteca Clásica, 2002.
- _____: “Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad”, en Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (eds.): *‘Liber’, ‘Fragmenta’, ‘Libellus’ prima e dopo Petrarca. In ricordo di D’Arco Silvio Avalle*, Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.
- BLECUA, José Manuel: Pedro Marcuello: *Cancionero*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro: “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1”, ponencia leída en el XVII Colloquium (Londres: Queen Mary, 29-30 junio de 2006), en prensa.
- _____: “Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores”, en Javier San José Lera (dir.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez, Salamanca: SEMYR, en prensa.
- _____: “Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”, ponencia leída en el XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Cáceres, 25-29 septiembre de 2007), en prensa.
- CALDERÓN, Manuel: “Los villancicos de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos, (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 293-316.
- CASAS RIGALL, Juan: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- CÁTEDRA, Pedro: *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad, 1989.
- _____: (dir.): *Tratados de amor en el entorno de Celestina*, Madrid: Nuevo Milenio, 2001.
- _____: *Poesía de Pasión en la Edad Media. El “Cancionero” de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca: SEMYR, 2001.

- CHAS AGUIÓN, Antonio: «*Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina*», *Hesperia*, VII (2004), pp. 21-36.
- _____: «"El amor ha tales mañas". *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero», *Cancionero general*, 2 (2004), pp. 9-32.
- CINGOLANI, Daniela: "Los villancicos de Juan del Encina en el *Cancionero* de 1496", *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 2 (1980), pp. 171-206.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco: "La *religio amoris* en la literatura medieval", en F. Crosas (ed.): *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona: Eunsa, 2000, pp. 101-128.
- DUFFELL, Martin J.: "Security and Surprise in the Versification of the *Cancioneros*", en Alan Deyermund & Barry Taylor (eds.): *From the 'Cancionero da Vaticana' to the 'Cancionero general': Studies in Honour of Jane Whetnall*, Londres: Queen Mary, Department of Hispanic Studies (PMHRS, 60), 2007, pp. 161-176.
- DUTTON, Brian: "El desarrollo del *Cancionero general* de 1511", *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1990, I, pp. 81-96.
- _____: (ed.): *El cancionero del siglo XV*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- FRENK, Margit: "Los textos poéticos en Juan Vásquez, Mudarra y Narváez", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 203-225 (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6 [1952], pp. 33-56).
- _____: "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 413-447 (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12 [1958], pp. 301-334).
- _____: "Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 58-96 ("Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", *Anuario de Letras*, 2 [1962], pp. 27-54).
- _____: *Entre folklore y literatura*, México: El Colegio de México, 1984 (1971).
- _____: "El zéjel: ¿forma popular castellana?", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 448-461 (*Studia iberica. Festschrift für Hans Flasche*. München: Francke, 1973, 145-159).
- _____: (ed.): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____: *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M: "Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV", en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 275-284.
- _____: "La pasión según Juan del Encina", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 345-355.
- GÓMEZ BRAVO, Ana María: "Retórica y poética en la evolución de los géneros cuatrocentistas", *Rhetorica*, XVII, 2 (1999), pp. 137-175.
- _____: "Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista española", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI (1999), pp. 169-187.

- GÓMEZ MORENO, Ángel: "El reflejo literario", en José Manuel Nieto Soria (dir.): *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid: Dykinson, 1999, pp. 315-339.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín: Hernando del Castillo: *Cancionero general* Madrid: Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2004.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- KNIGHTON, Tess: "The *a cappella* heresy in Spain: an Inquisition into the Performance of the *Cancionero* Repertory", *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 561-581.
- _____: "Spaces and Contexts for Listening in 15th Century Castile: the Case of the Constable's Palace in Jaén", *Early Music*, November (1997), pp. 661-677.
- _____: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2001.
- MORAIS, Manuel: *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional / Diputación Provincial, 1997.
- MORENO, Manuel: "El 'dulce placer de significar agudamente lo que se quiere decir': Sobre una invención en LB1", *Bulletin of Hispanic Studies*, 78 (2001), pp. 465-87.
- _____: "Un cancionero imaginario de Gómez Manrique", ponencia leída en el *XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Cáceres, 25-29 de septiembre de 2007), en prensa.
- NAVARRETE, Ignacio: "The Order of the Poems in Encina's 1496 *Cancionero*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXII (1995), pp. 147-163.
- PEDROSA, José Manuel: "«Cuando paso por tu puerta». Análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, L, 1 (2002), pp. 203-215.
- _____: "La tradición del *Pleito de los colores* del *Cancionero de Baena*: de *Las mil y una noches* y Lope de Vega al repertorio oral hispanoamericano y sefardí", en *Cancionero general*, 3 (2005), pp. 9-32.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: *Juan del Encina: Obra completa*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- _____: "Directrices poéticas en tiempos de Isabel la Católica", en *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid: UNED, 2004, pp. 213-232.
- REY MARCOS, Juan José: "Estudio musicológico" en *Obra musical completa de Juan del Encina* (Grabación sonora, CD), Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, pp 5-32.
- RÍO, Alberto del: "Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 147-161.
- _____: "The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights (with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts)", en Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.): *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Aldershot: Ashgate, 2007.
- ROMEU FIGUERAS, José: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, IV-1 (vol. 3-A), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología), 1965.
- _____: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, IV-2 (vol. 3-B), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología), 1965.

- SALVADOR MIGUEL, Nicasio y Cristina Moya García (eds.): *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Actas del Seminario Internacional Complutense *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa.
- TALLANTE, Miguel Ángel: *Obra musical completa de Juan del Enzina* (Grabación sonora, CD), Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991.
- TOMASSETTI, Isabella: *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel: Reichenberger, 2007.
- VIDAL GONZÁLEZ, Francisco: Gómez Manrique: *Cancionero*, Madrid: Cátedra, 2003.
- WHETNALL, Jane: "Songs and Canciones in the *Cancionero general* of 1511", en Alan Deyermond & Ian Macpherson (eds.): *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, 1989, pp. 197-207.
- _____: "El *Cancionero general* de 1511: textos únicos y textos omitidos", en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad y Diputación Provincial, 1995, IV, pp. 505-515.

VI. LA SECCIÓN DE VILLANCICOS DE PASTORES

1. DISEÑO Y ORGANIZACIÓN DE LA SECCIÓN DE VILLANCICOS DE PASTORES

Como todas las secciones del *Cancionero* de Encina, la correspondiente a los villancicos pastoriles presenta una unidad estructural diseñada cuidadosamente por su autor y editor. En este capítulo me propongo abordar el estudio de este conjunto de doce textos partiendo también de su condición de conjunto, esto es, atendiendo al diseño de grupo planeado por el salmantino; es una perspectiva que, como estamos viendo, resulta de gran interés para valorar en su justa medida los textos encinianos. Con todo, este enfoque no es incompatible con un estudio detallado de cada una de las composiciones, todas ellas muy representativas de la poética de Encina, como veremos.

Por otro lado, la poesía pastoril del salmantino obliga al estudioso a una serie de calas y asedios desde distintas laderas, a las que convendrá atender: en primer lugar, la cuestión de la proximidad entre poesía y teatro, más clara que nunca en el llamado género bucólico, como ha subrayado la crítica; en segundo lugar, parece necesario detenerse también en el trasvase de motivos cortesanos y pastoriles que se da en los villancicos de Encina, así como en la particularidad estilística de unos textos en sayagués que no renuncian a una retórica de la agudeza que conocemos bien. Algo se puede añadir, por fin, a la vieja cuestión de la presencia de lo popular en los villancicos de pastores, pues contienen una particular simbiosis de una cierta tradición popularizante —que habrá que identificar y matizar— y una artificiosa reelaboración cortesana, igualmente esperable en Encina. Son algunas de las perspectivas que nos servirán para leer adecuadamente los villancicos pastoriles del salmantino y ponderar tanto su novedad en el filo del quinientos castellano, como su influencia en las primeras décadas del siglo siguiente.

1.1. Encina, la crítica y la materia de pastores

Un estudioso y editor de Encina como Alberto del Río ha podido sintetizar el apego enciniano a la materia pastoril de un modo eminente: “el salmantino viene a hacer teatralmente visible un pensamiento ligado a la reivindicación del género pastoril”⁹³⁶.

⁹³⁶ A. del Río (ed.): Juan del Encina: *Teatro*, Barcelona: Crítica, 2001, p. LIII.

Este aserto contiene una gran verdad, si bien adopta la perspectiva tradicional con que la crítica se ha enfrentado a la poesía pastoril de Encina: con la mirada puesta en las *Representaciones* teatrales que siguen inmediatamente a los villancicos en la disposición del *Cancionero* del 96. Es legítimo este estudio del mundo rústico enciniano a partir de sus textos teatrales, pero obviamente no es el único prisma bajo el que podemos acercarnos a la elaboración literaria de lo pastoril por parte de Encina: si bien es verdad que la reivindicación del universo pastoril en sus distintas facetas aparece en los doce villancicos pastoriles insertos en 96JE tanto como en las *Representaciones*, cabría añadir que la particular defensa de lo pastoril que realiza el salmantino en sus textos poéticos se sostiene por sí sola, por más que su teatro centre las investigaciones de los estudiosos⁹³⁷. Ciertamente este conjunto de villancicos de Encina presenta una evidente dimensión teatral que no ha escapado al análisis de los investigadores. Pero escasean los trabajos que se hayan acercado al fenómeno del villancico rústico enciniano desde otros puntos de vista, tan necesarios para valorarlos por sí mismos. En este sentido, los villancicos pastoriles de Encina han merecido un menor interés de los eruditos, arrastrados por la tendencia crítica de prestar atención al teatro de nuestro autor en detrimento de la poesía; es sintomático, por ejemplo, que los dos aspectos mejor conocidos de los villancicos pastoriles sean precisamente los que establecen puntos de contacto con la obra teatral del salmantino: su teatralidad, entendida como posibilidad de representación escénica, por un lado, y el lenguaje sayagués, por otro⁹³⁸. Por el contrario, apenas se ha abordado el estudio de los villancicos pastoriles de Encina como verdadera poesía de cancionero, vinculada al intento de renovación de la lírica cancioneril que se da a final de siglo y caracterizada por todo un conjunto de temas y tópicos que podríamos relacionar con otros textos no pastoriles de su tiempo⁹³⁹. Apenas se ha estudiado con detalle el contenido de los villancicos pastoriles en sí mismos: su

⁹³⁷ En este punto la mejor visión de conjunto que conozco sobre el fenómeno de lo pastoril en Encina, con numerosas calas en el *Cancionero* del salmantino, lo constituye una jugosa monografía de Daniela Capra: *Il codice bucolico di Juan del Encina*, Torino: Edizioni dell'Orso, 2000. Aunque el espacio dedicado a la sección de villancicos rústicos apenas sea relevante, esta investigación integra el fenómeno pastoril en la trayectoria humanística del bucolismo europeo y atiende a la materia de pastores enciniana en sus distintas manifestaciones. Por desgracia no tiene en cuenta algunas importantes aproximaciones de la crítica de los últimos años.

⁹³⁸ En este sentido, se ha subrayado la posible escenificación de los villancicos de pastores, aspecto sobre el que conviene volver más adelante; véase Marta Haro: "La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina", en R. Beltrán, M. Haro, J. L. Sirera, A. Tordera (eds.): *Cuadernos de Filología, Anejo L. Homenaje a Luis Quirante*, Valencia: Universidad, 2002, I, pp. 191-204. Sobre el sayagués, véase más abajo.

⁹³⁹ A este respecto, pueden verse algunas consideraciones atinadas, necesitadas ahora de un buen número de corolarios, en el trabajo clásico de Juan Carlos Temprano: *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo: Universidad, 1975.

estructura, su métrica, sus temas y tópicos (el poder del amor, los tópicos *de amore* vueltos a lo pastoril), sus fuentes e influencias, ecos de otros poetas, etc.⁹⁴⁰. Procede reivindicar este conjunto de textos como verdadera poesía cancionero de altísimo valor literario en sí misma; procede igualmente, pero en un segundo momento, remarcar la influencia —importantísima, sin duda— que pudo tener esta sección en la configuración del naciente teatro castellano de pastores. Y procede, por último, estudiar este conjunto de composiciones al margen de los presupuestos teóricos de un cierto sector de la crítica, que ha visto principalmente en lo pastoril la huella de un Encina obsesionado con sus orígenes humildes y, por tanto, con las cuestiones de clase, un Encina que aspira a enfrentar pastores y cortesanos con la idea de ridiculizar a los primeros para lisonjear a los segundos⁹⁴¹.

Las propias *Representaciones* de Encina en 96JE contienen otra de las claves literarias de los villancicos: el dialecto literario del sayagués al que recurren los pastores en su conversación, una reconstrucción literaria de la lengua supuestamente hablada por los pastores castellanos de la época⁹⁴². Si no puede considerarse a Encina el primero en recurrir a esta lengua convencional (aparece ya en las *Coplas de Mingo Revulgo* o en los textos navideños de las *Coplas de Vita Christi* que conocía sin duda⁹⁴³) sí que podemos considerarle el responsable de la canonización literaria del sayagués como lengua propia de rústicos y el creador de toda una gramática y un vocabulario sayagués que será cultivado por su contemporáneo y rival Lucas Fernández y por los dramaturgos del XVI castellano cuando lleven a escena personajes del mundo rústico.

En cualquier caso, y pasando por alto la dilatada discusión en torno a la configuración literaria del sayagués, lo pastoril en Encina es mucho más que un lenguaje literario manejado con gran habilidad. En realidad la materia de pastores es

⁹⁴⁰ En este punto siguen vigentes, con algunos matices, algunos de los comentarios de Romeu Figueras a la poesía pastoril contenida en MP4, tan próxima al modelo enciniano. Véase sobre todo J. Romeu: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, IV-1 (vol. 3-A), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, pp. 56-62.

⁹⁴¹ Puede verse esta perspectiva en el estudio clásico de Rambado (*El Cancionero de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario*, Santa Fé: Castellví, 1972) y en trabajos posteriores como Magdalena Altamirano: “Lo popular en los “villancicos pastoriles” de Juan del Encina”, en A. González, L. von der Walde y C. Company (eds.): *Palabra e imagen en la Edad Media (Actas de las IV Jornadas Medievales)*, México: UNAM, 1995, pp. 339-350.

⁹⁴² Véase Ralph Penny: “The Stage Jargon of Juan del Encina and the Castilianization of the Leonese Dialect Area”, en Charles Davis & Alan Deyermond (eds.): *Golden Age Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Londres: Westfield College, 1991, pp. 155-166; también Charlotte Stern abordó la cuestión: “Sayago and Sayagués in Spanish History and Literature”, *Hispanic Review*, XXIX (1961), pp. 217-237.

⁹⁴³ Estamos a la espera de una nueva edición crítica de las *Coplas de Mingo Revulgo* a cargo de Devid Paolini de la City Univerisity of New York.

uno de los ejes en torno al cual gira buena parte de la obra literaria de Encina, como él mismo se encarga de subrayar en los prólogos en prosa de su *Cancionero* y en su teatro⁹⁴⁴. El salmantino, que conocía como pocos la reflexión teórica medieval sobre la bucólica virgiliana, que se disfrazó de pastor en sus *Representaciones* sin rubor alguno y que reivindicó con gran elocuencia la vigencia de la materia pastoril, realiza una defensa e identificación con la figura del pastor tan acusada que ha obligado a la crítica a una búsqueda más precisa de sus motivaciones literarias; de ahí que la figura de los pastores encinianos haya sido convenientemente estudiada, habitualmente desde la perspectiva teatral⁹⁴⁵.

Si el estudio de las *Representaciones* ha constituido una de las puertas por la que los estudiosos han analizado algunos aspectos de la materia pastoril del salmantino (la figura ambigua del pastor, la cuestión social, los tópicos de la vida rústica, etc.), la segunda ruta de acceso a esta verdadera fijación enciniana ha sido el análisis del particular experimento literario que es su *Traslación* de las *Bucólicas* de Virgilio, con la aplicación alegórica al reinado de los Reyes Católicos. En este punto, un trabajo seminal de Lawrence ha contribuido a sentar las bases de la modernidad del experimento enciniano y a situarlo en el contexto humanístico adecuado⁹⁴⁶. La *traslación* de las *Bucólicas* no es un ejercicio retórico típicamente medieval, como puso de manifiesto un cierto sector de la crítica⁹⁴⁷, sino una verdadera aventura literaria en la que, como dice Lawrence, “confluyen tanto la rica tradición cuatrocentista de sátiras pastoriles sobre temas políticos, escritas en prosa humanística o en verso

⁹⁴⁴ Un ejemplo de entre los muchos que podrían tomarse: “y, pues, tan ecelentes cosas se siguieron del campo, y tan grandes hombres amaron la agricultura y vida rústica y escribieron della, no debe ser despreciada mi obra por ser escrita en estilo pastoril” (M. A. Pérez Priego, [ed]: p. 213). Esta última frase, tomada del prólogo al príncipe Juan en la *Traslación* de las *Bucólicas*, resume la clásica actitud enciniana contra los *maldizientes* que desprecian su obra por el recurso de estilo pastoril: es un reproche constante tanto en su poesía como en el teatro.

⁹⁴⁵ Véase, entre otros, José María Díez Borque: *Aspectos de la oposición “caballero-pastor” en el primer teatro castellano* (Lucas Fernández, Juan del Encina, Gil Vicente), Burdeos: Universidad, 1970, en particular pp. 125-148; María Luisa Lobato López: “Del pastor de Encina al “simple” entremesil”, en *Juan del Encina et le theatre au XVème siecle*, Aix en Provence: Université, 1987, pp. 105-126; Alberto del Río: “Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 147-161. Puede leerse un muy buen acercamiento a la cuestión de lo pastoril en Encina en el prólogo del propio del Río en su edición (Barcelona: Crítica, 2001), especialmente pp. XXXIV-XLII y LII-LVIII, con abundante bibliografía. Otro buen conocedor del mundo pastoril enciniano es Miguel Ángel Pérez Priego; véase, por ejemplo, “La égloga dramática”, en Begoña López Bueno (ed.): *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad, 2002, pp. 77-89.

⁹⁴⁶ Jeremy Lawrence: “La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación* de las *Bucólicas* de Virgilio de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 101-121; la cita siguiente se encuentra en p. 104.

⁹⁴⁷ Es la idea central que recorre, por ejemplo, el libro de Marcial José Bayo: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento 1480-1530*, Madrid: Gredos, 1959.

romance, como los primeros intentos de imitar a la bucólica clásica en el *volgare italiano*". Encina demuestra conocer la tradición clásica de imitaciones virgilianas y realiza la suya con una oportunísima vinculación a la propaganda y la legitimación de la empresa de los Reyes Católicos. Tanto el recurso al sayagués como la alegoría política y su aplicación al período isabelino son elementos que venían avalados por una tradición medieval de la que se beneficia Encina con un producto nuevo, ya en verso castellano, como han explicado ejemplarmente Lawrence y Alvar⁹⁴⁸. Por su parte, Morreale estudió con profundidad el sentido y el tenor de la traducción enciniana en sus enjundiosos trabajos⁹⁴⁹. Esta mayor atención de la crítica a la cuestión de la traducción enciniana de las *Bucólicas* me ha llevado a dejar de lado el estudio de esa extensa sección del *Cancionero* enciniano (fols. xxxi-xlvi) en este trabajo, en beneficio de otros textos de Encina como los propios villancicos pastoriles, menos conocidos. Pero sí me interesa subrayar, al menos, un hecho que pone de manifiesto la anterior cita de Lawrence: la pretensión de trasladar al romance castellano las *Bucólicas* de Virgilio conecta con una práctica que unas décadas antes de la obra literaria de Encina ya se estaba desarrollando en Italia. Una vez más, la originalidad del poeta salmantino parece vincularse a la península vecina, toda vez que la *Translación* no pudo ser creación *ex nihilo*; una vez más, como digo, tropezamos con un cierto conocimiento de la tradición italiana como punto de partida para la novedad de Juan del Encina. Conocemos ahora mejor esa tradición italiana que comenzó a desarrollar una verdadera bucólica vernácula gracias a un atinado trabajo de Gargano⁹⁵⁰; este estudioso ha situado la creación de la tradición italiana del código bucólico ya en los primeros treinta años del siglo XV en la obra de autores como Giusto de' Conti, Alberti y, sobre todo el senés Francesco Arzocchi. Las cortes italianas (Siena, Nápoles, Florencia, Ferrara, etc.) se convirtieron, como siempre, en espacios apropiados para la experimentación y la difusión de la novedad de la égloga

⁹⁴⁸ J. Lawrence: "La tradición pastoril antes de 1530", p. 113. Carlos Alvar ha analizado ejemplarmente la traducción enciniana de las *Bucólicas* y ha puesto al día la bibliografía sobre la cuestión en un trabajo indispensable: "Las *Bucólicas*, traducidas por Juan del Encina", en Antonio Pioletti (ed.): *Le letterature romanze del Medioevo: Testi, Storia, intersezioni*, Soveria Manelli: Rubbettino, 2000, pp. 125-133.

⁹⁴⁹ "Fray Luis de León y Juan del Encina ante la 10ª Égloga de Virgilio", en Ciriaco Morón y Manuel Revuelta (eds.): *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y obra*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1989, pp. 231-280; "Juan del Encina y Luis de León frente a frente como traductores de la 1ª *Bucólica* de Virgilio", en Jean Canavaggio y Bernard Darbord (eds.): *Edad Media y Renacimiento. Continuidades y rupturas*, Caen: Universidad, 1991, pp. 89-118; y especialmente "Apuntaciones para el estudio de las Églogas virgilianas de Juan del Encina", en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, Padova: Toxosoutos / Università di Padova, 2001, I, pp. 35-57.

⁹⁵⁰ Antonio Gargano: "El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo XV. Notas preliminares", en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 71-84. Esperemos que estas "notas preliminares" se desarrollen en futuros trabajos que contextualicen con más precisión la novedad de Encina.

en romance que tuvo, pues, un cierto desarrollo —mayor de lo que se pensaba— en la primera mitad de la centuria. En las décadas siguientes desarrollaron su obra pastoril autores como Suardi y Boninsegni (Siena) o los hermanos Pulci (Florencia)⁹⁵¹. Serán precisas, obvio es decirlo, nuevas investigaciones en torno a las conexiones entre el naciente bucolismo italiano y la Península Ibérica⁹⁵². Con todo, parece evidente que las novedosas prácticas italianas iluminan la originalidad de la creación de Encina, quien —como siempre— se sitúa en la vanguardia de la experimentación literaria, todavía antes de su marcha a Roma en 1500.

De lo dicho hasta ahora se deduce que existe una cierta continuidad “pastoril” en tres grandes conjuntos de textos del *Cancionero* del 96: la traducción y recreación de las *Bucólicas*, los villancicos de pastores y las *Representaciones*. En las páginas siguientes trataremos de delimitar la particularidad de los villancicos pastoriles de Encina; como otras veces, partiré de una visión inicial de la sección completa en 96JE y sus rasgos de conjunto más sobresalientes; en un segundo momento me detendré con detalle en cada uno de los textos. Finalmente, volveré a la perspectiva de conjunto para abordar el fenómeno a partir de algunas cuestiones más generales suscitadas por este original conjunto de composiciones (cuestiones de estilo, retórica, influencias, etc.).

1.2. La sección de villancicos pastoriles en 96JE (nn. 150-161)

La sección de villancicos pastoriles tiene autonomía propia en el *Cancionero* de Encina; se extiende entre los folios xcvi v-cii v, dando paso en el siguiente folio a la sección final de 96JE, las *Representaciones*. Se trata, pues, de seis folios y medio⁹⁵³. La sección inmediatamente anterior es la dedicada a los villancicos (fols. xci r-xcvi v), a la que ya nos hemos acercado. Encina marca la transición de una sección a otra con sus procedimientos habituales: espacios en blanco al término del último texto, rúbrica inicial centrada en el margen superior y un tenor literal de la rúbrica muy claro:

⁹⁵¹ Véase la oportuna bibliografía del trabajo de A. Gargano: “El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo XV”.

⁹⁵² No pretendo ahora realizar esas calas entre los autores italianos; pero sí señalar, como hace el propio Gargano (“El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo XV”, p. 79), que probablemente esta sea la dirección buena en la que asentar, a partir de futuros trabajos, la tradición castellana de la égloga político-alegórica en lenguaje de pastores.

⁹⁵³ Véanse las referencias de la foliación en la edición facsímil de E. Cotarelo y Mori: *Cancionero Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928 (reimpreso en Madrid: Arco Libros, 1989 y disponible en <http://www.cervantesvirtual.com>).

Villancicos pastoriles hechos por Juan del enzina, frente al título de la sección anterior, *Villancicos hechos por Juan del enzina*. El hecho mismo de dedicar una sección íntegra a los villancicos de tipo pastoril, frente a todos los demás (y una sección que ocupa un folio más que la del resto de villancicos) ya nos habla de la importancia eminente que el salmantino concedía a este grupo de textos. Al tiempo, justifica claramente la necesidad de estudiar los villancicos pastoriles de modo independiente del resto de villancicos encinianos: aunque puede resultar útil una mirada abarcadora a todo el conjunto de villancicos⁹⁵⁴, la propia *dispositio* de los textos en el *Cancionero*, como vemos, muestra la necesidad de un estudio exclusivo de los villancicos pastoriles; por lo demás, la peculiaridad formal y estilística del villancico rústico, que iremos desentrañando, avala tal aproximación.

En este sentido, todavía cabe un puñado de consideraciones sobre la sección de villancicos pastoriles. Si atendemos a la compaginación del incunable salmantino salta a la vista la extraordinaria perfección formal con que se disponen los textos. Encina, que supervisó, como sabemos, la labor de los impresores y cajistas de su propio *Cancionero*⁹⁵⁵, cuida al máximo los aspectos materiales y la presentación de cada villancico de pastores. Así, por ejemplo, en cuatro ocasiones el villancico se extiende armónicamente ocupando las dos columnas de la página completa del incunable; son los bellísimos folios xcvi r (“—Levanta, Pascual, levanta”), xcvi v (“—Nuevas te trayo, carillo”), xcvi r (“—Daca, baylemos, carillo”) y xcix v (“—¿Quién te traxo, cavallero”); en otros tres textos, más extensos, el poeta, editor y (casi) cajista de su propia obra consigue que rúbrica y estribillo encabecen la página aunque la composición ocupe más de un folio dado su mayor número de versos; son las páginas xcvi v (“—Una amiga tengo, hermano”), c r (“—Ya soy desposado”) y cii r (“—Dime, Juan, por tu salud”). Para conseguir encajar inicio de composición con inicio de página altera ligeramente los tamaños de las letras y distribuye con intención los espacios en blanco entre las vueltas de cada texto. No sólo eso: en los siete textos citados la rúbrica *Villancico* y el estribillo correspondiente (de dos o de tres versos) va centrado en el margen superior abarcando ambas columnas. El resultado es una armonía compositiva más cuidada aún de la que hemos advertido en algunas otras secciones de 96JE. La

⁹⁵⁴ Véase el estudio general de los villancicos de Encina con una detallada descripción de las composiciones e índices en Manuel Calderón: “Los villancicos de Juan del Encina” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 293-316.

⁹⁵⁵ Es una de las conclusiones de quienes se han acercado con detalle a 96JE; singularmente, V. Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 27-53.

belleza de esta calculada *dispositio* de las composiciones es una prueba más, de carácter tipográfico o editorial si queremos, de la extraordinaria importancia que el propio poeta salmantino concedía a sus villancicos de pastores. En este punto, la compaginación tipográfica se pone al servicio de esa vigorosa defensa del universo pastoril que realiza Encina siempre que tiene oportunidad; una prueba más de que subyace una particular doctrina literaria en un aspecto aparentemente aséptico como es la distribución formal de los textos pastoriles en el *Cancionero* del 96.

Conviene detenernos en otra cuestión que revela el calculado diseño organizativo planeado por Encina y la relación que la sección de villancicos rústicos mantiene con el *Cancionero* mismo, en general, y con algunas otras secciones de 96JE, en particular. Aunque suponga adelantar aspectos temáticos que veremos enseguida, me refiero al hecho, desde luego no imprevisto, de que la disposición *in ordine* de los villancicos rústicos refleja la misma progresión temática que preside el diseño general del *Cancionero* enciniano. Esto es, que —al igual que sucedía con el grupo anterior, el de villancicos— la materia religiosa encabeza la sección de villancicos pastoriles (nn. 150-151), seguida por un texto de tipo circunstancial o político (n. 152: “—*Levanta, Pascual, levanta, / aballemos a Granada, / que se suena que es tomada*”, vv. 1-3), para dedicarse finalmente a la materia de amores (nn. 153-161), la auténtica estrella de los villancicos en sayagués. Tal diseño de la sección reproduce claramente el del cancionero de autor del salmantino, que se inicia, tras los textos prologales, con la materia religiosa, para continuar con la *Translación*, el *Triunfo de fama* y los textos de circunstancias y, por este orden, con las coplas de amores. Tras lo religioso figura lo de circunstancias y después lo de amores. Esta distribución tripartita no sólo podemos advertirla en la sección de villancicos de pastores sino que se manifiesta igualmente en otros conjuntos de textos que gozan de autonomía propia en el *opus maius* de Encina. Por ejemplo, en la sección de canciones, como vimos, que se inicia con la *Canción a Nuestro Redentor* (n. 88) y sigue con materia moral (n. 89) y política (n. 90: *Canción a los Reyes, nuestros señores*) para extenderse con un conjunto de canciones de tema amoroso (nn. 92-105). Por su parte, la sección de villancicos no pastoriles, inmediatamente anterior a la de textos rústicos, presenta un diseño similar, aunque en esta ocasión no hay materia de circunstancias: los tres primeros textos son de tipo religioso (nn. 125-127) y sigue un largo conjunto de villancicos de amor (nn. 128-149) a

los que me referí con detalle⁹⁵⁶. No está de más recordar que es un plan similar al de las *Representaciones* teatrales contenidas en 96JE, en las que no me detendré ahora. Constatamos una vez más el empeño organizativo que recorre el cancionero personal de Encina: la auténtica obsesión enciniana por la adecuada articulación de poemas y grupos de poemas llega hasta el punto de reproducir en pequeños núcleos el diseño general del cancionero entero. Obviamente no se trata de una simple obsesión del salmantino, sino de una práctica panrománica anclada probablemente en la tradición de los cancioneros de autor, con la que Encina entró en contacto⁹⁵⁷.

Parece evidente, pues, que la sección de villancicos pastoriles se integra a la perfección en el *Cancionero* del poeta salmantino; su presentación formal en el incunable de 1496, así como la propia organización interna de las composiciones, se relaciona íntimamente con la pauta habitual de otros conjuntos de textos de 96JE. Y esto a pesar de tratarse de villancicos en sayagués, subgénero plenamente cancioneril, pero con una serie de rasgos formales y temáticos muy particulares, que veremos en los textos. Precisamente fueron las composiciones pastoriles de Encina las que marcaron la pauta en la configuración de este subgénero de la poesía de cancionero, un subgénero y una materia que tuvieron gran éxito entre otros autores y cancioneros posteriores.

1.3. Tabla de numeración y primeros versos

Antes de entrar en los textos concretos, como en las demás ocasiones, incorporo a continuación una sencilla tabla con los primeros versos. Servirá como carta de presentación y de identificación de los textos. Como siempre, sigo el número ID y la

⁹⁵⁶ Es interesante preguntarse por qué la sección de siete romances con sus deshechas (nn. 106-109), ya estudiada, no reproduce este esquema sino que lo de circunstancias va al principio, seguido de lo de amores y finalmente lo religioso; si atendemos a mi propuesta de que se trata de un pequeño festejo musical y teatral que se inserta en el *Cancionero* tal cual fue representado ante los Duques, podríamos explicarnos fácilmente esta aparente divergencia. De hecho, el orden canónico se recupera en el resto de composiciones de esa sección: lo religioso (110-114D), lo de circunstancias o político (115-115D) y lo de amores (116-124).

⁹⁵⁷ El *Cancionero de Baena* reproduce ocasionalmente este tipo de ordenación, por ejemplo en la sección dedicada a Villasandino, como estudió Michel Garcia; también la encontramos en el *Cancionero general*, si bien no en un nivel tan acusado como en el caso de Encina. Todo esto sugiere una cierta relación enciniana con la tradición de los cancioneros de autor europeos. Véase el lúcido trabajo del propio Beltrán: “Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad”, en Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (eds.): *‘Liber’, ‘Fragmenta’, ‘Libellus’ prima e dopo Petrarca. In ricordo di D’Arco Silvio Avalle*, Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.

numeración de los textos de Dutton, pero cito las rúbricas y primeros versos por la edición puntuada de Pérez Priego⁹⁵⁸:

Villancicos pastoriles hechos por Juan del Encina

ID	nº	Rúbrica (nº de versos)	Primer verso
4535	150	<i>Villancico</i> (50)	“—Dime, zagal, ¿qué has avido”
4536	151	<i>Villancico</i> (36)	“—Anda acá, pastor”
3740	152	<i>Villancico</i> (87)	“—Levanta, Pascual, levanta”
3169	153	<i>Villancico</i> (87)	“—Nuevas te trayo, carillo”
3819	154	<i>Villancico</i> (74)	“—Daca, bailemos, carillo”
3610	155	<i>Villancico</i> (143)	“—Una amiga tengo, hermano”
3818	156	<i>Villancico</i> (26)	“—Pedro, bien te quiero”
3546 E 3139	157	<i>Villancico</i> (87)	“—¿Quién te traxo, cavallero”
3831	158	<i>Villancico</i> (283)	“—Ya soy desposado”
3823	159	<i>Villancico</i> (45)	“¡Ay, triste, que vengo”
3827	160	<i>Villancico</i> (45)	“Ya no quiero ser vaquero”
3812	161	<i>Villancico</i> (143)	“—Dime, Juan, por tu salud”

2. ESTUDIO LITERARIO DE LA SECCIÓN DE VILLANCICOS PASTORILES

2.1 Villancicos religiosos de pastores: “—Dime, zagal, ¿qué has avido” (nn. 150 y 151)

Abren la sección de villancicos rústicos dos textos de tipo religioso y ambientación navideña. En el incunable ocupan una página completa, la primera de esta sección (fol. xcvi v); evidentemente la materia religiosa confiere a los textos una unidad que el propio Encina se encargó de subrayar en la compaginación de su *Cancionero*. En este sentido, es interesante notar que el cajista tuvo que eliminar la línea en blanco, una constante en la *dispositio* de los textos en 96JE, que separa el final del texto n. 150 y el

⁹⁵⁸ Los textos de Dutton pueden verse en el tomo V (pp. 73-82) de su edición; por su parte, dentro de la edición de M. A. Pérez Priego (Madrid: Biblioteca Castro, 1996), los villancicos pastoriles abarcan las pp. 733-765. En los villancicos dialogados acudo a la convención de marcar con guión (—) las distintas intervenciones.

comienzo del siguiente; era el único modo de conseguir ajustar la extensión de ambos textos en las dos columnas de ese folio.

El villancico “—Dime, zagal, ¿qué has avido / que vienes despavorido?” (n. 150) presenta un dístico monorrímo en el estribillo y doce mudanzas con estructura zejelesca. Cada mudanza se corresponde con una intervención de los pastores en diálogo, Pelayo y Pascual, dos nombres típicos de Encina. El primero interroga al segundo por su sorpresa y la alteración de su rostro. Cuando Pascual explica la fuente de su desmayo, aparece el tema navideño, relacionado —sobra decirlo— con el relato evangélico del nacimiento (“Ángeles eran del cielo, / que me pusieron recelo”, vv. 19-20)⁹⁵⁹; Pascual tiene que vencer la incredulidad del pastor Pelayo, que duda de la fiabilidad de su historia en términos sayagueses y con un punto de humor: “—Ora te digo, Pascual, / que tú estás no sé qué tal, / yo, cata, creo muy mal; / cuido que estabas dormido” (vv. 23-26). Finalmente, vencida la reticencia de Pelayo, ambos se ponen en camino en dirección a Belén, con un ligero retraso para beber antes de partir.

En este primer villancico pastoril puede advertirse el hábil manejo de una serie de tópicos del pastor rudo, que no ahorra Encina a pesar de la temática religiosa que preside la composición. Por ejemplo, Pelayo interroga a Pascual por el ganado que se desperdiga debido a su aventura (“dime dó queda el ganado”, v. 8), un motivo frecuente en la materia de pastores. En el verso 26, ya citado, se alude al proverbial sueño del pastor rudo y la nota de la incredulidad (encarnada en Pelayo) es también característica de los rústicos. Conviene no olvidar a ese otro Pelayo incrédulo, el protagonista de la *Representación sobre el poder del amor* ante el príncipe don Juan (1497), texto que no apareció en la *princeps* sino en pliegos sueltos posteriores. En aquella obra teatral un pastor rudo, Pelayo, cuestiona el poder del amor y recibe un castigo por su atrevimiento⁹⁶⁰. La incredulidad sobre el poder de amor es una variante —típicamente enciniana— de la incredulidad religiosa; o, quizá mejor, al revés: la incredulidad

⁹⁵⁹ El anuncio del ángel a los pastores aparece en el segundo capítulo del Evangelio de San Lucas, como es sabido. De hecho en v. 29 cita expresamente el texto lucano cuando Pascual explica a Pelayo el anuncio de los ángeles: “Yo los vi como te veo, / cantando con gran desseo / *Gloria in excelsis Deo* / por un niño que ha nacido” (vv. 27-30). No podía escaparse a Encina un texto bíblico en el que se alude al canto de los ángeles, que ya antes ha calificado de “canto bien regido” (v. 22). Aún antes aparece la referencia al sonido angelical: “Dime, dime ¿qué son era? / Pues sabes, si lo yo viera, / que luego te lo diera, / en aviéndolo sabido” (vv. 15-18). Compárense estos versos con los que leemos en la *Égloga segunda*, precisamente en boca de Lucas: “que nacido es en Belén / y de un ángel lo supimos. / Aunque gran temor huvimos / y nos puso gran anteo, / gran gasajo recibimos, / que a los ángeles oímos / la grolla del celis Deo. // Sonavan con gran dulzor / unos sones agudillos / de muy huertes caramillos / al nacer del Redentor” (A. del Río [ed.]: Juan del Encina: *Teatro*, p. 16). El villancico en sayagués presenta puntos de contacto evidentes con la representación teatral.

⁹⁶⁰ Véase A. del Río (ed): p. 104.

religiosa se constituye en versión a lo divino de un tópico frecuente en la lírica amatoria. Encina aprovechó en la *Representación*, con notable habilidad dramática, el motivo de la incredulidad ante la noticia traída por un pastor, que aquí aparece esbozada en su versión a lo divino. Precisamente el tópico del sueño de los pastores y su resistencia a creer las nuevas traídas por otro zagal es el eje en torno al cual se mueve el comienzo de “—*Levanta, Pascual, levanta*” (n. 152), que veremos enseguida.

Pero el motivo más evidente en este texto para caracterizar a los rústicos en este villancico rústico no es otro que su apego a la bebida; tras el anuncio del ángel y la decisión de encaminarse hacia Belén, sorprenden las tres mudanzas que cierran la composición:

—Pues espera, beberemos / y después acordaremos, / porque muy mejor andemos, / que yo estoy muy desmaído. // —¡O, nunca te veas triste, / que tal palabra dexiste, / porque con ella me diste⁹⁶¹ / un deleite muy cumplido! // —Partamos sin más tardar / a Belén, aquel lugar, / y no nos dejemos vagar / pues avemos ya bebido. (vv. 39-50)

En lugar de dirigirse diligentemente a adorar al recién nacido, se detienen para beber; la caracterización cómica es evidente, tanto más cuanto que el propio Pascual —el testigo de la aparición de los ángeles, que había propuesto partir con celeridad— se entusiasma con la idea de Pelayo. El contacto con realidades que los sobrepasan, la aparición de los ángeles, no altera el comportamiento y los hábitos de los pastores, que se muestran rudos aunque finalmente se dirijan a Belén⁹⁶².

Otro aspecto evidente que se desprende del texto citado es la acusada teatralidad de la composición; los pastores beben, pero lo hacen en escena, como muestra claramente la mudanza final. La acotación, diáfana, aparece en el último verso (“pues avemos ya bebido”): el momento exacto en que tomarían la bebida del zurrón lo marca la transición entre la mudanza penúltima y la última, que he transcrito más arriba. Es difícil no suponer aquí una representación escénica de este villancico pastoril con ocasión de alguna de las fiestas de Navidad que vivió Encina en el palacio de los Duques de

⁹⁶¹ Pérez Priego (ed.): p. 734 edita “mediste”, como se lee en el incunable; parece un típico error en la separación de palabras.

⁹⁶² La caracterización de los pastores rudos en el marco de una composición de Navidad aparece en los textos teatrales de Encina. También la encontraremos en la *Égloga de las grandes lluvias* (de finales de 1498), en la que los pastores realizan una serie de juegos de rústicos hasta la aparición en escena del ángel. En cualquier caso, los textos poéticos dialogados adelantan esa caracterización en el propio *Cancionero* del 96.

Alba⁹⁶³. Los recursos y marcas de teatralidad son muy evidentes a lo largo de los 50 versos de que consta esta composición; podemos ponerlos de manifiesto transcribiendo el comienzo del texto mediante las convenciones que Haro propuso precisamente para remarcar la teatralidad de los villancicos pastoriles de Encina⁹⁶⁴:

- Dime, zagal, ¿qué has avido
que **vienes despavorido**?
- A la fe, Pelayo, que
yo te juro a buena fe
que nunca *tal cosa* fue
ni yo nunca *tal* he vido.
- Ven, ven acá, desalmado,
dime *dó queda el ganado*.
¡Cómo **vienes desmayado**!
¿Qu'és lo que te ha contecido?
- Yo que me iva con mi perro
a buscar tras *aquel cerro*
la mi vaca del cencerro,
hete *viene* gran sonido.
- Dime, dime ¿qué son era?
(vv. 1-15)

Se advierte una gran riqueza en el manejo de alusiones espacio-temporales, vestuario, movimiento de los pastores (la llegada repentina de uno, la conversación con detalles dramáticos evidentes, la bebida en escena, la puesta en camino final). Aunque más adelante extraeremos conclusiones más abarcadoras sobre la teatralidad de los

⁹⁶³ Y, una vez más, el teatro viene en nuestro auxilio: sus dos primeras representaciones se llevaron a escena en sendas noches de Navidad; quizá los textos pastoriles (este y el siguiente) formaron parte del mismo espectáculo o del de años anteriores o posteriores. Las posibilidades dramáticas de los villancicos pastoriles de Encina ya fueron puestas de manifiesto por M. Haro: “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”. Conociendo el genio creador del salmantino no es una posibilidad en absoluto descabellada sino todo lo contrario.

⁹⁶⁴ “Se marcan en cursiva las acotaciones escénicas que indican movimiento, espacio y tiempo. En negrita gestos e indicios físicos. Y subrayado el vestuario y atrezzo” (M. Haro: “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”, p. 195). Esta estudiosa aplica sus convenciones, entre otros, al texto siguiente de Encina, “—Anda acá, pastor” (p. 196), lo que me exime a mí de volver a transcribirlo más abajo.

villancicos pastoriles, es claro que los dos villancicos religiosos de pastores presentan una inequívoca dimensión dramática⁹⁶⁵.

En el caso del segundo texto religioso (n. 151: “—*Anda acá, pastor, / a ver al Redentor*”) la dramaticidad viene dada por tratarse de algo más que un diálogo entre dos pastores, esta vez Minguillo y Lloriente, que se ponen en marcha hacia Belén con algunos regalos⁹⁶⁶. Se retoma así el motivo por excelencia que funde materia pastoril y contenido religioso: la marcha hacia el portal de Belén para adorar al Niño y la *amplificatio* del texto bíblico de San Lucas. Se trata del tópico del *Officium pastorum* clásico, que Encina recoge de la tradición de teatro religioso medieval dotándolo de verdadera configuración teatral y volviéndolo en estilo sayagués en sus *Representaciones* y, como vemos, también en sus villancicos de pastores. El villancico religioso “—*Anda acá, pastor*” presenta un dístico monorrimo de seis versos en su estribillo; a diferencia del texto precedente, la rima de las mudanzas no es zejelesca sino en forma de cuartetas con dos versos de *rétronx*. Una vez más el motivo de la puesta en marcha estructura la composición:

—Anda acá, Minguillo, / dexa tu ganado, / toma el caramillo, / çurrón y cayado, / vamos sin temor / a ver al Redentor. // —No nos aballemos / sin llevar presente; / mas ¿qué llevaremos? / Dilo tú, Lloriente, / ¿qué será mejor / para el Redentor? (vv. 3-14)

A continuación, y hasta el final de la pieza, el diálogo alterno entre Lloriente y Minguillo se centra en el motivo de los regalos de pastores; el tópico del regalo de los rústicos, difundido por Encina y Lucas Fernández, entre otros, tiene dos versiones fundamentales a las que debe aludirse aquí: los regalos al Niño en los textos religiosos navideños y los regalos de las bodas entre rústicos⁹⁶⁷. Ambos fueron desarrollados por Encina en sus villancicos. Se trata, obviamente, de regalos rudos, de productos

⁹⁶⁵ Uno de los textos rescatados por Cátedra en su indispensable *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media* (Madrid, Gredos, 2005), “¡Dios te salve, nuestra ama”, funde igualmente lo pastoril, lo navideño y lo dramático y litúrgico en una original danza vinculada a la tradición cerrada del convento de clarisas de Santa María de Astudillo (véase su comentario en pp. 288-310). En principio no parece de tradición cerrada o restringida el texto enciniano, pero no hay que olvidar que los puntos de contacto (históricos, literarios y culturales) entre el ámbito cortesano y abierto, y el conventual (cerrado) eran frecuentes.

⁹⁶⁶ Véase el lúcido análisis de las marcas de teatralidad de esta composición en el artículo ya citado de M. Haro: “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”, pp. 195-196.

⁹⁶⁷ Tampoco se debe descartar que el motivo de los regalos de pastores tenga vinculación, al menos en el caso de nuestro poeta, con la tradición cortesana del regalo de amor: el propio Encina cultivó con gran habilidad este tipo de composiciones de regalo en la sección de coplas de amores de su *Cancionero*; véase mi trabajo “Los regalos de amor y la poesía de circunstancias en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496)”, en prensa.

campestres, de los que hablan sin pudor los protagonistas: “Yo quiero llevarle / leche y mantequillas” (vv. 15-16), “Con aquel cabrito / de la cabra mocha, / darl’é algún quesito / y una miga cocha” (vv. 21-24). Es evidente la comicidad que despertaría este conjunto de regalos ante lectores y espectadores del mundo cortesano, pero Encina se ciñe a las convenciones propias del universo rústico⁹⁶⁸. En este sentido, el salmantino no tiene rubor alguno en combinar, por ejemplo, el regalo a la Virgen de huevos para hacer torrijas con una referencia de profundo sentido teológico y mariológico sobre ella, todo en una misma mudanza, la final: “—En cantares nuevos / gozen sus orejas, / miel y muchos huevos / para hazer torrejas, / aunque sin dolor / parió al Redentor” (vv. 33-38). Al retomar las rimas del estribillo, el poeta cierra su poema aludiendo al motivo del parto sin dolor de la Virgen. La combinación de lo más excelso con lo aparentemente más bajo es una marca genérica de los villancicos de pastores encinianos y de todo el subgénero pastoril en general.

Por supuesto, la supuesta “rudeza” o rusticidad de este tipo de combinaciones es perfectamente compatible con una extraordinaria perfección formal, como siempre en Encina: es otro rasgo de los villancicos pastoriles de nuestro poeta, entre los que no encontramos versos defectuosos o rimas repetidas. En esta composición, por ejemplo, Encina ha articulado cuidadosamente las seis sílabas de cada verso con los seis versos de cada mudanza y, a su vez, con las seis mudanzas de toda la composición. No sólo esto: encontramos un acróstico invertido con las seis letras que inician las mudanzas hasta dar con las seis letras de su apellido: ENCYNNA. Este tipo de recursos de agudeza y el calculado diseño retórico de las composiciones pastoriles no cuadran bien con la supuesta condición de textos populares o tradicionales que se les ha venido asignando. “—*Anda acá, pastor*” es un villancico de pastores de tema religioso, pero es también una muestra exquisita de la extraordinaria elaboración formal de los textos del salmantino y de los modos peculiares de la poética cancioneril en la época de los Reyes Católicos.

En otro orden de cosas, interesa subrayar otro aspecto característico de nuestro poeta que advertimos en este par de villancicos pastoriles; se trata de la perfecta articulación entre ambos textos. En ninguno de los dos aparece en escena el Ángel ni el portal de

⁹⁶⁸ Conviene no confundir comicidad con burla: Encina persigue la comicidad mediante la contaminación de un tema serio y una ambientación pastoril y es lógico pensar que los cortesanos que observaran el recitado de esta pieza se rieran; pero creo que es ir muy lejos considerar por esto que el salmantino se burla de la materia navideña o del mundo de los pastores, como se ha llegado decir. Otra perspectiva un tanto simple es la que considera de raigambre popular a este conjunto de testimonios por la aparición de rústicos. Lo veremos con más detalle más abajo.

Belén: en los dos el motivo principal es la puesta en marcha para adorar al Niño, pero en ambos esa puesta en marcha se dilata para dar cabida al desarrollo de los tópicos pastoriles; en “—*Dime, zagal, ¿qué has avido*” es preciso vencer las dudas de Pelayo y cumplir el rito de la bebida. En “—*Anda acá, pastor*”, la puesta en marcha se retrasa por la selección de los regalos que van a llevar al portal⁹⁶⁹. En sentido estricto, lo central de este par de textos no es la interpretación o la finalidad religiosa sino lo propiamente pastoril, los tópicos de pastores en los que se detiene Encina. Aquí radica la novedad de Encina y su profunda originalidad a la hora de enfrentarse al motivo navideño multisecular de la adoración al Niño: amplifica los preparativos y no se fija en la escena cumbre, se detiene en los tópicos pastoriles y no en la adoración navideña misma, que, eso sí, funciona como el contexto funcional en el que el salmantino integra sus composiciones.

Sí que hay un aspecto de estas composiciones nn. 150 y 151 en las que la dimensión religiosa parece haber dejado una huella marcada. Se trata de la escasa incidencia estilística de los recursos sayagueses que, como sabemos por los demás textos pastoriles, Encina dominaba a la perfección. Aunque en estas composiciones no faltan expresiones típicas de este dialecto literario supuestamente popular (“Cata”, “Miefé”, “aballemos”), lo sayagués se limita al vocabulario y en ocasiones contadas: no hay construcciones sayaguesas (en la sintaxis, la gramática o el léxico) como las que veremos en los textos siguientes. Parece evidente que es preciso relacionar este menor manejo del vocabulario y la gramática sayaguesa con el motivo religioso del Nacimiento al que acude Encina; algo similar sucede en su conocida *Égloga segunda* en la que intervienen los pastores-evangelistas frente a otras *Representaciones* posteriores en las que el sayagués se exprime al máximo.

Es lo que sucede, por ejemplo, con la *Égloga de las grandes lluvias*, ya citada. En ella la lluvia retrasa el movimiento de los personajes y el sayagués encubre una serie de diálogos de pastores con claras referencias al rechazo que recibió Encina en su intento de acceder al puesto de maestro de coro de la catedral de Salamanca en 1498⁹⁷⁰; sólo

⁹⁶⁹ Lo religioso aparece en los dos villancicos de un modo diferente: mientras que en “—*Anda acá, pastor*” descubrimos la clave navideña desde el segundo verso del estribillo (“*a ver al Redentor*”), en “*Dime, zagal, ¿qué has avido*” no la encontramos hasta el v. 19 donde aparece la descripción del ángel: hasta ese momento de la composición el diálogo entre Pelayo y Pascual alarga la espera sobre el motivo del susto del segundo, que describe el anuncio del ángel a instancias de las preguntas de Pelayo. La aparición del ángel en su explicación dirige la pieza hacia el motivo de la adoración al Niño hasta el final.

⁹⁷⁰ Véanse dos útiles aproximaciones a esta pieza: Yvonne Yarbro-Bejarano: “Juan del Encina’s *Égloga de las grandes lluvias*: The Historical Appropriation of Dramatic Ritual”, en *Creation and Re-Creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain: Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark:

hacia el final de la pieza aparece el tema navideño: la aparición del ángel (esta vez sí, en escena) mueve a los pastores a dejar sus juegos rústicos para dirigirse hacia el portal a adorar al Niño, no sin antes pararse a pensar los regalos que le llevarán. Al margen de las inequívocas alusiones biográficas (lo fundamental de esta pieza), llaman la atención las similitudes entre la sección final navideña de la *Égloga de las grandes lluvias* y el villancico “—*Anda acá, pastor*”. En ambos casos presenciamos la puesta en camino de los pastores hacia el portal; y en los dos textos encontramos el tópico rústico fundamental cuando se trata de la adoración al Niño: los regalos de pastores. Me interesa subrayar esto no sólo para aproximar los villancicos pastoriles de Encina a la condición teatral de las églogas sino, sobre todo, para mostrar cómo los villancicos de pastores parecen inspirar el diseño de algunas piezas teatrales posteriores del salmantino. En el caso de la *Égloga de las grandes lluvias* el devenir temporal es claro porque en el cuerpo del texto se alude a la Navidad de 1498, un tiempo después del *Cancionero del 96* (de hecho la pieza aparece por primera vez en la edición de la obra de Encina de 1509 en Salamanca). Este indicio se suma a algunos otros ya señalados para apoyar una hipótesis que va cobrando cuerpo: en la obra poética de Encina los villancicos de pastores constituyen una suerte de experimentos o esbozos de las piezas teatrales; en ellos aparecen indicios (o mucho más que indicios en casos como éste) de teatralidad, que luego explotará convenientemente el salmantino en sus obras dramáticas. Una vez más es preciso difuminar las fronteras entre un subgénero cancioneril, los villancicos de pastores, y las piezas marcadamente dramáticas. Desde luego, el hecho de que los villancicos abordaran la materia pastoril favorece esta dramaticidad en ciernes.

Un dato más en torno a la relación entre el villancico “—*Anda acá, pastor*” y la *Égloga de las grandes lluvias*: cabría señalar algunas coincidencias léxicas que no parecen casuales y que apuntalan lo dicho más arriba. El pastor Lloriente, al hablar de sus regalos al Niño dice en el villancico: “—Con aquel cabrito / de la cabra mocha, / darl’é algún quesito / y una miga cocha, / que terná sabor, / sabor al Redentor” (vv. 21-26). Por su parte Miguellejo acude, con un sayagués mucho más acusado, a unas expresiones idénticas para describir sus regalos en la representación: “Yo leche le endonaré, / soncas, de mi cabra mocha. / Haréle una miga cocha / con que le

Juan de la Cuesta, 1983, pp. 7-27; y las siempre sugerentes apreciaciones de Alan Deyermond: “La Biblia en la poesía de Juan del Encina” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 56-59, donde resalta el recurso a la tipología bíblica que preside esta obra teatral de Encina.

enpapiçaré” (vv. 225-228)⁹⁷¹. A pesar de ser términos en posición de rima parece que tanto la “cabra mocha” como la “miga cocha” remiten al texto que el propio Encina había escrito unos años antes y que el autor utilizó en la *Égloga de las grandes lluvias* como una cierta plantilla, incluso con calcos textuales, del tópico de los regalos rústicos al Niño.

2.2. La reutilización de la materia pastoril: “—*Levanta, Pascual, levanta*” y “—*¿Quién te traxo, cavallero*” (nn. 152 y 157)

Los villancicos nn. 152 y 157 no ocupan posiciones contiguas en el *Cancionero* de Encina; sin embargo, presentan una serie de rasgos formales y temáticos que los hermanan a las claras. Ambos aparecen musicados un tiempo después en el *Cancionero Musical de Palacio*, tienen idéntica extensión (87 versos en doce estrofas) y presentan, como estructura métrica de las mudanzas, la rima en redondilla con verso de enlace; y ambos se distinguen por una característica que los singulariza en todo 96JE: se trata de los únicos textos que el poeta salmantino vuelve a utilizar en otra sección del mismo incunable. Como he señalado en otra ocasión, se trata de dos textos que Encina cita únicamente por su verso inicial en la sección de *Romances con sus deshechas*; es en esta sección de villancicos pastoriles donde figura el desarrollo completo de las respectivas mudanzas. Sobre el sentido de la reutilización de los textos a la hora de configurar un pequeño festejo musical y dramático y la posibilidad de su representación escénica en el palacio de los Duques de Alba ya hablamos por extenso más arriba⁹⁷². Puesto que ya detallamos la relevancia del conjunto de textos con el que se vinculaban estos dos villancicos de pastores, nos fijaremos ahora en otros aspectos derivados de cada composición en concreto.

Algo hemos dicho también sobre la posición que ocupa “—*Levanta, Pascual, levanta*” en la sección de villancicos pastoriles. La peculiar temática histórica o política, con el elogio a los Reyes Católicos por la reciente toma de Granada, justifica su

⁹⁷¹ A del Río (ed.): p. 99.

⁹⁷² Véase el capítulo dedicado a esa sección de la compilación salmantina (capítulo IV, 2.1). Véase también mi “Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores”, en prensa (ponencia leída en el I Congreso Internacional de la SEMYR, Universidad de Salamanca, 13-16 de diciembre de 2006). Sobre la vinculación de Encina con los Duques de Alba en el palacio ducal de Alba de Tormes, véase otro trabajo mío: “Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)”, ponencia leída en el XVIII Colloquium (Londres: Queen Mary, 28-29 junio de 2007), en prensa.

presencia justo detrás de los dos textos religiosos y antes de la materia amorosa, siguiendo el esquema que hemos visto en otros lugares de 96JE y en la *ordinatio* global de todo el cancionero del salmantino. Si antes veíamos cómo Encina vuelca con notable pericia la materia religiosa del *officium pastorum* en el molde de su villancico rústico, advertimos ahora cómo ese mismo proceso se reproduce con la materia política de tipo fronterizo; los tópicos pastoriles y el dialecto sayagués se combinan sin mayor problema con la alusión histórica a la ciudad mora recién conquistada:

—Levanta toste, priado, / toma tu perro y çurrón, / tu çamarra y çamarrón, / tus albogues
y cayado; / vamos ver el gasajado / de aquella ciudad nombrada, / *que se suena que es
tomada.* (vv. 3-10)

Este villancico n. 152 escenifica la puesta en camino de dos pastores hacia la ciudad de Granada, que acaba de caer en manos de los Reyes Católicos; la primera mitad de la composición contiene la parte más propiamente pastoril y dramática hasta que Pascual, pastor perezoso, accede a la petición de su interlocutor (“—¡O, qué reyes tan benditos! / Vámonos, vámonos yendo, / que ya te voy percreyendo / según oyo grandes gritos”, vv. 39-42). La segunda mitad del texto (vv. 39-87), convencido ya el pastor perezoso, es de tipo político y propagandístico y disminuyen las marcas de dramaticidad⁹⁷³, aunque se respeta el diálogo alterno de ambos pastores en torno a la noticia de la caída de la ciudad y el elogio de los Reyes; de hecho, los versos presuponen a los pastores caminando hacia Granada en esta segunda parte del texto: “Cuenta, cuéntame las nuevas, / que yo estoy muy gasajoso, / mas no tomaré reposo / hasta llegar do me llevas” (vv. 53-56). Esta progresión del texto hacia la propaganda se revela al final: en la última mudanza el dialecto sayagués, cuya presencia se va reduciendo a lo largo del villancico, ha dado paso definitivamente al elogio real con la característica referencia religiosa, según lo preceptivo en la retórica de la reconquista:

Por vencer con tal vitoria / los Reyes, nuestros señores, / demos gracias y loores / al
eterno Rey de gloria; / que jamás quedó memoria / de reyes tan acabada, / *que se suena
qu'es tomada.* (vv. 81-87)

⁹⁷³ Estas marcas fueron estudiadas por Haro con detalle: “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”.

Es sorprendente el anclaje cronológico del texto no ya en un tiempo indeterminado posterior a la caída, sino en unos días muy concretos: “Aballa, toma tu hato, / contaréte a maravilla / cómo se entregó la villa, / según dizen, no ha gran rato” (vv. 46-49); aún ofrece Encina un indicio más preciso: “que nuestra reina y el rey, / luzeros de nuestra ley, / partieron de Santafé, / partieron, soncas que, / dizen que esta madrugada” (vv. 61-65). Santa Fe, famosa luego por la Capitulaciones firmadas por Colón y los monarcas, fue fundada por los Reyes en noviembre de 1491 en la vega de Granada como punta de lanza para el episodio final de la reconquista⁹⁷⁴. La partida esa misma mañana parece hacer referencia al día de la entrada de los Reyes en Granada o a una fecha muy próxima a ese día; la ciudad, como es sabido, abrió sus puertas el 2 de enero y los soberanos hicieron la entrada oficial el 6 de enero; quizá a esta última fecha alude la “madrugada” del v. 65. Parece justificado igualmente servirnos de este dato para fechar la composición de este villancico pastoril en el mismo año de 1492 (probablemente en los primeros meses), precisamente el año de la entrada del salmantino al servicio de los Duques, cuando don Fadrique Álvarez de Toledo regresó de la campaña granadina a su castillo-alcázar de Alba de Tormes.

Volviendo al villancico, hay un aspecto de “—*Levanta, Pascual, levanta*” que resulta enormemente original y que ya advirtió con su perspicacia habitual Romeu Figueras⁹⁷⁵:

Es curioso notar que el villancico está muy influido por los de carácter navideño, de los cuales es, sin duda, una imitación atestiguada por los temas de la invitación de un pastor a alguno de sus compañeros a levantarse y ponerse en camino, la incredulidad del otro y el crédito final, con las ansias de saber las alegres nuevas.

En efecto, la composición de este villancico contiene algunos *loci* clásicos de la materia pastoril navideña, de la que hablábamos más arriba; en realidad, tópicos como el pastor perezoso, las nuevas recibidas, la resistencia inicial, la puesta en camino, etc. los hemos visto por doquier al margen de la temática religiosa; y son muy frecuentes tanto en la sección de villancicos rústicos como en la obra teatral posterior del salmantino (y en autos y representaciones quinientistas). Pero es evidente que la plantilla del *officium pastorum* guía la novedosa creación de este villancico rústico: se trata de un *officium*

⁹⁷⁴ Véanse estos datos en Antonio Rumeu de Armas: *Itinerario de los Reyes Católicos*, Madrid: CSIC, 1974, pp. 200-202.

⁹⁷⁵ J. Romeu Figueras: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, 3-B, p. 337.

pastorum profano, político y sayagués en el que la meta de la peregrinación no es otra que Granada, la ciudad recién conquistada. Encina maneja con habilidad los tópicos de pastores, bien conocidos por su público, e innova en la fusión de ese tipo de recursos con una puesta en escena en clave histórica y propagandística⁹⁷⁶. Las observaciones de Romeu nos sirven igualmente para notar una vez más la cuidadosa ordenación de los textos por parte del salmantino: la comunidad de motivos que encontramos entre los villancicos pastoriles religiosos y “—*Levanta, Pascual, levanta*” justifica la ordenación contigua de los tres textos en esta sección de 96JE: el lector advierte en el tercero la pauta estructural de los anteriores, al tiempo que la materia religiosa da paso a la de tipo circunstancial o político. Junto a esto, la referencia a los Reyes Católicos conecta con el impulso alegórico y político que preside la *Translación de las Bucólicas* y dota a la sección de villancicos pastoriles de un prestigio inexcusable⁹⁷⁷.

Por su parte, el villancico n. 157, “—*¿Quién te traxo, cavallero*”, escenifica el encuentro entre un pastor enamorado y un amante atormentado, que se sorprende de que los rústicos puedan sentir amor; tras un fluido diálogo entre ambos protagonistas, al final el cortesano es consolado por el pastor. También nos hemos extendido en otro lugar de este trabajo sobre las enormes posibilidades dramáticas de esta pieza enciniana, —en la que no falta el movimiento físico de los personajes y una cierta evolución psicológica— y la profunda originalidad que subyace en su composición al encarar dos mundos literarios como el de rústicos y cortesanos⁹⁷⁸. Se trata de otro extenso villancico de 87 versos encabezado por un estribillo trístico con rima en los versos segundo y tercero, el modelo más frecuente en nuestro poeta. A pesar de tener el mismo número de versos, es interesante el contraste formal que se da en el diseño de las mudanzas entre este villancico y “—*Levanta, Pascual, levanta*”: mientras que en este último el tercer verso del estribillo (“*que se suena qu’es tomada*”) se recuperaba siempre al final de cada mudanza a modo de *rétrou*, en “—*¿Quién te traxo, cavallero*” Encina parece

⁹⁷⁶ Es evidente que esta consideración de Granada como lugar de peregrinación, a modo de nueva Belén, posee una dimensión propagandística y literaria que no escaparía a los lectores del *Cancionero* y a los espectadores de la pieza (si, como pienso, se llevó a escena en Alba de Tormes).

⁹⁷⁷ Puede verse un completo panorama acerca de las manifestaciones literarias vinculadas a la propaganda de los Reyes Católicos en un trabajo seminal de Ángel Gómez Moreno: “El reflejo literario”, en José Manuel Nieto Soria (dir): *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid: Dykinson, 1999, pp. 315-339.

⁹⁷⁸ Véase el epígrafe 2.1 del capítulo IV, correspondiente a la sección de romances con sus deshechas; al igual que sucedía con el villancico anterior, en la sección de deshechas sólo se cita el verso inicial (a modo de deshecha del romance “Por unos puertos arriba”), en tanto que el texto completo aparece aquí, con todos los demás villancicos de pastores. En aquel capítulo estudié con detalle este fenómeno y el contexto de este villancico pastoril, por lo que ahorro consideraciones redundantes.

haber aprendido la lección y omite tal repetición aunque retorne a las rimas en -ura; podemos verlo tomando una mudanza cualquiera:

—¿Y cuidas tú, palaciego, / que a nosotros, los pastores, / no nos acosan amores / ni nos percunde su fuego? / ¡Miefé, yo dellos reniego, / que aun aquí, en esta espessura, / no perdonan criatura! (vv. 18-24)

De este modo, desaparece el martilleo constante de un mismo verso a lo largo de toda la composición que no hacía mucho sentido en algunas de las intervenciones del texto anterior (puesto que, al fin y al cabo, sólo uno de los dos pastores aportaba la información de la toma de Granada). Además, esta corrección favorece la distribución alterna de los parlamentos y es más coherente con la teatralidad que recorre todo el texto. Probablemente la composición de este villancico por parte de Encina sea posterior a la redacción del anterior; el salmantino ha perfeccionado la técnica: al omitir la repetición final del estribillo crea un villancico abiertamente dramático y susceptible de ser llevado a escena⁹⁷⁹.

También se observa una variación respecto del texto anterior en lo tocante a la presencia del sayagués: si en el n. 152 el sayagués iba perdiendo su presencia en las mudanzas finales, en esta ocasión Encina únicamente recurre al sayagués, como es preceptivo, cuando habla el rústico; en cambio, las intervenciones del cortesano desamorado tienen la hechura cancioneril de la lírica de su tiempo (“—¡Triste de mí, desdichado, / sin ventura! Soy perdido, / que me tiene despedido, / quien me tiene cativado”, vv. 39-42). De este modo, el sayagués del pastor se alterna con los parlamentos del enamorado, de acuerdo con lo que resultaría esperable de cada tipo social. En otro lugar hablamos de la declaración de principios que supone este modo de proceder: de acuerdo con la filosofía amorosa de Encina, el pastor también puede sentir amor (uno de los temas más queridos por el salmantino) y, por tanto, la materia poética cancioneril se convierte en apta para expresarse en el dialecto rústico, con resultados sorprendentes que detallaremos más adelante. A pesar de esta tendencia, encontramos en las intervenciones del rústico unos modos de decir que rompen con los tópicos cancioneriles; por ejemplo, con el del silencio acerca del nombre de la amada:

⁹⁷⁹ Caben las dos opciones en los restantes villancicos rústicos encinianos: los hay con repetición del estribillo y sin ella. Obviamente, en este último caso los textos ganan en teatralidad y el diálogo entre los interlocutores resulta más convincente.

—Dígame que una zagala / me ha traído amodorrado; / mas hétela perseguido / hasta deslindar su gala. / Y otra que dicen Pascuala, / de muy huerte gestadura, / trayo agora en aventura. (vv. 32-38)

Se trata de un expresivo y calculado manejo de la rusticidad pastoril: el zagal atenta contra varios tópicos esenciales de la cortesía como la supuesta necesidad de omitir el nombre de la amada o la manifestación exclusiva de fidelidad. Es interesante el vocabulario que sustituye los términos clásicos de la poética cancioneril: en vez de dama, tenemos “zagala” y en vez de pasión o cuidado leemos una gráfica expresión, típica de rústicos, “amodorrado”; por otra parte, en lugar de una *descriptio puellae* encontramos una descripción física de perfil humilde: “de muy huerte gestadura”. Reparemos, por ejemplo, en la divertida expresión con que el pastor hace referencia al enamoramiento en el que los rústicos se igualan a los cortesanos: “nos percunde su fuego” (v. 21); un término sayagués se combina con la metáfora del fuego de amor, dando lugar a este tipo de expresiones mixtas, tan frecuentes y originales de los villancicos pastoriles de Encina. “Deslindar la gala” es otro ejemplo de este tipo de expresividad mixta; alude a la culminación del acto amoroso, algo también censurado por algunas leyes de la cortesía.

En las representaciones dramáticas con las que Encina cierra su *Cancionero* advertimos igualmente el contraste entre el hablar de los pastores y el de los cortesanos. En la *Égloga representada en requesta de unos amores*, la penúltima de 96JE, el pastor Mingo rivaliza con un escudero por el amor de la pastora Pascuala. A lo largo de los distintos diálogos, cada uno de los dos protagonistas respetará el habla que le corresponde, como sucede en “—¿Quién te traxo, cavallero”; sin embargo, cuando al comienzo de la égloga siguiente el escudero haya abrazado la vida pastoril por el amor de Pascuala recurrirá al sayagués en sus parlamentos. Llama la atención la coincidencia en el nombre de la villana, el mismo que en nuestro villancico. ¿Es fruto exclusivo de la casualidad? A menudo se repiten en los villancicos de pastores los mismos nombres que en las obras dramáticas de Encina. En principio no tendría nada de particular porque, como estamos viendo, tanto los villancicos rústicos como algunas representaciones dramáticas pertenecen a un mismo mundo y satisfacen un horizonte de expectativas muy similar. Lo sorprendente es que en ocasiones los villancicos parecen constituir pequeños esbozos o estampas que se hilvanarían muy bien en el seno de las representaciones. Si además coincide el nombre de los protagonistas cabe pensar en un

fenómeno de transferencia genérica o de trasvase de contenidos. En este caso sí parece haber una relación clara entre el villancico y la representación dramática; y la pista central es precisamente el nombre de los protagonistas; recordemos que en el diálogo con el amante triste el pastor le confiesa el nombre de la zagala a la que está cortejando: “Y otra que dizen Pascuala, / de muy huerte gestadura, / trayo agora en aventura” (vv. 36-38). Más adelante, en la penúltima estrofa, el pastor revela su nombre a instancias del caminante palaciego: “Yo soy Domingo Pascual, / carillo de la vezina” (vv. 74-75). Domingo es un nombre típicamente villano, pero más aún lo es su contracción, Mingo, muy frecuente entre los pastores de Encina. Precisamente la séptima égloga de Encina, la *Égloga representada en requesta de unos amores*, desarrolla la historia del amor del pastor Mingo por la pastora Pascuala, que se retoma en la representación siguiente. No parece fruto de la casualidad que una de las églogas de Encina presente los mismos nombres de los protagonistas (Mingo y Pascuala) que aparecen en el villancico rústico que comentamos. Es verdad que el hilo narrativo de la obra teatral es distinto al del villancico (donde encontramos un diálogo en el que el pastor consuela al cortesano de su mal de amores), pero la coincidencia en los nombres es reveladora. Además, la primera parte del villancico rústico desarrolla precisamente el tema central de las dos églogas dramáticas, el tema central de la materia pastoril enciniana: la posibilidad de que los rústicos puedan sentir amor, como explica el pastor al amante atormentado. El villancico después tomará otros caminos (el consuelo al cortesano, la invitación a que se aloje en su cabaña, el hacer camino juntos, etc.), pero el punto de contacto es evidente. Parece, pues, que “—¿Quién te traxo, cavallero” contiene estrechas conexiones con la obra dramática de Encina: quizá fue un ensayo, una posible continuación o sencillamente una estampa que el salmantino desechó del cuerpo del texto dramático. Pudo ser, igualmente, la fuente de inspiración de la égloga posterior, de acuerdo con la hipótesis que esboqué más arriba. Desde luego, la relación entre ambos textos, aún más con el calco de idénticos nombres, resulta evidente.

Los dos villancicos rústicos que he comentado fueron reutilizados por Encina, como dijimos, en otra sección de su *opus maius*; el salmantino los insertó hábilmente dentro del ciclo de romances con sus deshechas para conformar un novedoso ciclo cortesano. A la vista de lo indicado más arriba, también podemos hablar de reutilización en el caso del villancico “—¿Quién te traxo, cavallero”; pero hemos de hacerlo, además, en otra dirección, la que apunta a las representaciones dramáticas que cierran el *Cancionero del* 96. No será preciso insistir más acerca de la versatilidad de este novedoso villancico

pastoril que establece puntos de contacto no sólo con los textos de la sección correspondiente de composiciones rústicas, sino con la de deshechas y la de églogas dramáticas. Una vez más, Encina muestra una extraordinaria pericia en el conocimiento de las distintas tradiciones literarias y una gran capacidad para conceder segundas y terceras lecturas a sus composiciones. En este punto, la perspectiva del uso de los textos —que tanto interesa a autores como Cátedra— enriquece aún más el mérito del salmantino⁹⁸⁰: “—¿*Quién te traxo, cavallero*”, al igual que los dos villancicos pastoriles navideños que encabezan esta sección de 96JE, constituyen buenos ejemplos de villancicos poliédricos, textos que admitirían diversidad de funcionalidades dependiendo de los contextos de su uso: entretenimiento semidramático cortesano, lectura poética pública, adaptación litúrgica, etc. La ductilidad queda erigida así en una de las notas más significativas de los villancicos rústicos.

2.3. Bartolilla y su carillo: una historia de amores rústicos (nn. 153-156)

Ya hemos visto por extenso cómo en la organización de 96JE son constantes los recursos de asociación entre unas composiciones y otras; y cómo hay atribuir esa particular organización del *Cancionero* enciniano a la sola voluntad de su compilador, el propio Encina. Sin ir más lejos, los dos villancicos estudiados en el epígrafe anterior, recolocados en una nueva ubicación del *opus maius* del salmantino, cobraban nueva funcionalidad literaria, como va dicho. Pero sin salir de la misma sección de villancicos pastoriles encontramos igualmente ese mismo recurso a la cuidadosa *dispositio* de una serie de composiciones para conformar, de modo nada arbitrario, un conjunto secuencial de textos. En esta ocasión, la articulación de cuatro composiciones exclusivamente pastoriles y ordenadas de modo contiguo (nn. 153-156) conforma un caso de amores bien delineado. Como trataré de mostrar en lo que sigue, no cabe duda de la explícita voluntad de Encina en asumir la responsabilidad de la configuración de esta serie. Una

⁹⁸⁰ En este sentido, la reutilización de los textos apela a un concepto de uso similar al manejado por Cátedra en su indispensable *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media* porque son varios los contextos en que es posible utilizarlo. En la tradición cerrada presente en el *Cancionero musical de Astudillo* los textos admiten una lectura litúrgica, además de la teatral o sencillamente poética. En el caso de este villancico enciniano cabría usar este texto como una pieza más de los villancicos de pastores, como una fuente de inspiración del teatro posterior y, singularmente, como un texto puesto al servicio de un festejo cortesano de los que frecuentemente Encina organizaría en la corte. Por otro lado, la poética de la deshecha funciona igualmente en la articulación de la serie de textos estudiada por Cátedra (véase *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, pp. 310 y ss.).

vez más, el recurso a la música apuntala esa unidad, toda vez que los cuatro textos aparecen musicados en MP4, como sucedía con los siete romances y sus deshechas.

El primer texto presenta una vez más el diálogo entre dos pastores con el tópico ya conocido de las noticias de pastores: “—*Nuevas te trayo, carillo, / de tu mal. / — Dímelas ora, Pascual*” (n. 153); las once mudanzas restantes desarrollan la conversación en torno a la nueva que Pascual trae a su amigo: “*Sábetete que Bartolilla, / la hija de Mari Mingo, / se desposó di domingo / con un garçón de la villa*” (vv. 4-7). Tras vencer la tónica incredulidad inicial del pastor, amante de la misma Bartolilla, Pascual dedica sus intervenciones a consolar a su interlocutor quien lamenta su desgracia amorosa en términos sayagueses de inspiración típicamente cancioneril⁹⁸¹: “—*Lazerado yo, aborrido, / no ay dolor que assí me duela*⁹⁸², / que en perder esta moçuela / el gasajo he ya perdido” (vv. 39-42). Aparte de las nuevas de pastores y el consuelo por el mal de amores, encontramos otros recursos de la tónica pastoril; por parte de Pascual, el pastor que consuela, no faltan los típicos juramentos al santoral rústico (“Yo te juro a San Rodrigo / que no te burlo ni miento”, vv. 18-19) y un divertido *remedium amoris* pastoril (“las fiestas date a deporte, / los jueves vete al mercado”, vv. 62-63); en cuanto al pastor desconsolado es significativa y muy divertida la mudanza que dedica al motivo del desprendimiento de la identidad pastoril como muestra de la propia desesperación. Se trata de un motivo tónico en la retórica cancioneril que Encina vuelve a lo pastoril como hará igualmente en su teatro⁹⁸³:

Ya no quiero el caramillo, / ni las vacas ni corderos, / ni los sayos domingueros / ni el capote de pardillo, / ni quiero ya çurroncillo / ni cotral, / ni yesca ni pedernal. (vv. 67-73)

⁹⁸¹ Capra ya observó ese trasvase de tradiciones del luego hablaremos: “Incapace di smettere di amarla e di “vivir sin su presencia” (v. 54), il pastore non ha altra scelta se non “sufrir con desesperanza” (v. 57); questo atteggiamento lo avvicina alla sensibilità dell’ innamorato cortigiano” (D. Capra: *Il codice bucolico*, pp. 140-141).

⁹⁸² Probablemente este verso muestra una huella de un muy conocido lugar bíblico del libro de las Lamentaciones (I, 12), que se aplica en la liturgia y la himnodia cristianas (y en la literatura pasional del XV) a la Dolorosa: “attendite et videte si est dolor sicut dolor meus”. Recordemos aquellos otros dos octosílabos que incoa Calisto a modo de canción en el primer auto de la Celestina: “¿Cuál dolor puede ser tal, / que se iguale con mi mal?” (véase F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz y F. Rico [eds.]: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona: Crítica, 2000, p. 32). En los dos casos se trata de pervivencias paródicas del texto veterotestamentario.

⁹⁸³ Recordemos, por ejemplo, la égloga de Mingo, Gil y Pascuala, la última de 96JE, donde Mingo abandona en escena el hato de pastor para convertirse en cortesano. Encina cultiva este tópico igualmente en otros textos pastoriles (n. 160) o en composiciones estrictamente amoratorias, como prueban dos canciones ya estudiadas (nn. 125: “Ya no quiero tener fe” y 132: “No quiero tener querer”) que conservan el uso recto del tópico antes de la inversión pastoril.

El villancico se cierra con la promesa de amor a Bartolilla por parte del zagal, que atenta así abiertamente contra la fidelidad matrimonial: “Aunque pese a quien pesare, / juro a mí de siempre amalla, / de seguilla y remiralla / doquiera que la hallare” (vv. 81-84)⁹⁸⁴.

Volviendo a la cuestión de la ubicación de este texto, no debemos perder de vista la presencia del nombre de Pascual, el mismo que uno de los protagonistas del villancico inmediatamente anterior, “—*Levanta, Pascual, levanta*”; probablemente aquí radique la clave de la inclusión de este texto (y los que le siguen) en este lugar preciso de la sección de villancicos de pastores: Pascual, el pastor perezoso que tarda en disponerse de camino a Granada, es ahora el pastor noticiero que anuncia al carillo la nueva del casamiento de su amiga⁹⁸⁵. Pero aunque la ambientación es igualmente pastoril, no hay más puntos de contacto entre ambos textos: frente a la materia histórica y de circunstancias del texto precedente (la toma de Granada) tenemos ahora un texto sayagués puro de temática amorosa típicamente enciniana.

Sin embargo, la relación entre “—*Nuevas te trayo, carillo*” y la composición que le sigue, “—*Daca, bailemos, carillo*” (n. 154), es muy evidente empezando por ese mismo verso inicial. Pero esta vez la conexión no se limita a una única palabra: el tenor literal de las doce mudanzas muestra a las claras que el villancico continúa la historia pastoril de amores en el punto en el que terminó el texto anterior y con los mismos protagonistas. En este villancico Pascualillo (v. 38) convence al carillo para que baile con él una danza pastoril; inicialmente este se resiste (“que estoy cargado de llorio / y en otros cuidados descruzio”, vv. 10-11) puesto que, como explica en la sexta estrofa: “Después que, por mi pesar, / desposaron a Bartola, / jamás una ora sola / en gasajo pude estar” (vv. 33-36). Esta última cita certifica a las claras que se trata de una serie. La continuidad con el villancico precedente es muy clara también por la presentación física del pastor triste, el carillo del texto anterior: su desconsuelo es patente en su aspecto externo (“de contino estás asmado / triste, flaco, sin virtud”, vv. 29-30). Pero la situación da un vuelco cuando el zagal sugiere ir a ver a Bartola, proposición a la que

⁹⁸⁴ En las coplas de amores observamos igualmente el fenómeno de composiciones cuyos finales invierten por completo la expectativa del lector con giros repentinos que se sitúan al servicio de la progresión de la historia amorosa. Exactamente lo mismo sucede en un subgénero como los villancicos pastoriles, como podemos ver en este texto.

⁹⁸⁵ Por dos veces (vv. 1 y 74) llama Pascual “carillo” a su amigo. Puesto que su nombre no aparecerá hasta más adelante puede servirnos para identificarle (aparece dos veces en los estribillos) si bien no parece un nombre propio.

accede Pascual: “vamos sin más comedillo” (v. 44)⁹⁸⁶. En este punto se preparan para partir pero, una vez más, detienen su puesta en marcha para que el carillo, a propuesta de Pascual, pueda vestirse de modo elegante y disponerse a bailar delante de su amada; si en el villancico anterior había rechazado el hato pastoril, en este —en claro paralelismo— no se pone en camino hacia su amada sin vestir antes los ropajes elegantes que le tiende su amigo; incluso le pide algunas prendas más, siempre con el propósito de ver a Bartolilla y bailar delante de ella: “Pues también me has de prestar / el tu jubón colorado / y el cinto claveteado / para salir a bailar” (vv. 57-60). Como vemos, en “—*Daca, bailemos, carillo*” no sólo continúa la historia anterior sino que progresa dramáticamente con una evolución evidente y notables marcas de teatralidad⁹⁸⁷. De hecho, la composición se cierra con la llegada a la villa donde está Bartola (“que está allá toda la gente”, v. 66)⁹⁸⁸.

En este apresurado recorrido que estamos trazando por la historia amorosa de Bartolilla, su zagal enamorado y el confidente Pascual, el par de composiciones nn. 153 y 154 sitúa a ambos en un momento y un lugar muy concretos: tras la crisis por la noticia de la boda, ambos acaban de llegar a la villa donde está la zagala y se han dispuesto a danzar ante ella. ¿Qué texto esperaríamos a continuación? Es obvio que un baile pastoril a dos voces y con asunto amoroso. El texto siguiente en la sección de villancicos, “—*Una amiga tengo, hermano*” (n. 155) satisface esa expectativa. Se trata de un extenso villancico dialogado a modo de canto amebeo en el que dos pastores rivalizan en el elogio alterno de las excelencias de sus respectivas amadas; el tono es

⁹⁸⁶ Sorprende la rapidez con que accede Pascual al ruego de su amigo: en el villancico anterior su consejo fue el contrario: “Ora, carillo, descruzia / de seguir esta zagala, / ni te quellotre su gala / ni tengas en ella huzia” (n. 153, vv. 74-77). ¿A qué obedece el cambio de actitud? ¿Podría ser un despiste de Encina? Quizá sea otra pequeña marca de error en la reorganización contigua de los textos que se le pasara por alto al salmantino en el momento de hilvanar la serie de composiciones. He señalados algunas otras pruebas de estos “errores” de sutura. Este tipo de “errores” son lógicos cuando se dota al texto de una funcionalidad que no existía antes del momento de la compilación; al tiempo, son sumamente ilustrativos acerca de la búsqueda —muy consciente en nuestro poeta— de relaciones intertextuales entre los textos, una tradición compilatoria que subyace aquí. Véase V. Beltran: “Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad”, en Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (eds.): *‘Liber’, ‘Fragmenta’, ‘Libellus’ prima e dopo Petrarca. In ricordo di D’Arco Silvio Avalle*, Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.

⁹⁸⁷ Volveré sobre esta cuestión con detalle más adelante; no olvidemos tampoco la importancia de la música y de la danza, central en estas composiciones. No sólo ambos textos aparecen musicados en el *Cancionero Musical de Palacio*, sino que figuran en este cancionero en posiciones contiguas, muestra inequívoca de que las dos composiciones se entendían como una serie (Véase J. Romeu Figueras: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, IV-2, pp. 386-389).

⁹⁸⁸ Antes el carillo ha acelerado los preparativos para la puesta en marcha: “Abállate, no engorremos, / que ora me diste la vida, / y vamos muy de corrida, / que soy sano si la vemos” (vv. 45-48). El esquema de puesta en camino y llegada a un lugar (cabaña, portal de Belén, Granada, etc.) es frecuente en este tipo de villancicos rústicos. Obviamente la tradición religiosa del *officium pastorum* está en la base de esta construcción semidramática.

alegre, desenfadado y retador, como corresponde a un baile festivo entre pastores con ese propósito celebrativo: “—Ufano muestras que estás. / Sábete, y no te alboroces, / que si la mía conoces, / yo cuido que te asmarás” (vv. 11-14). Las veinte estrofas de que se compone este villancico se cierran siempre con la vuelta al tercer verso del estribillo: “—¡Juro a diez, más es la mía!”.

La organización de este extenso villancico, como siempre en Encina, aparece muy estudiada: las cuatro estrofas iniciales ceden la palabra a cada pastor y plantean la rivalidad entre ambas damas, una variante típica del motivo de las pullas entre pastores. En las siguientes seis estrofas los enamorados presumirán de la belleza física de sus respectivas zagalas; lo harán descendiendo a sendas descripciones físicas (cuerpo, mirada, rostro) que presentan un sorprendente, divertido y muy habilidoso manejo de léxico propio de la *descriptio puellae*, eso sí, vuelto a lo pastoril:

—La mía tiene buen ható, / buen copetón de cernejas; / en ojos y en sobrecejas / nadie le llega al çapato. / Echa, quando no me cató, / un mirar de travessía. / ¡Juro a diez, más es la mía! (vv. 46-52)

Exactamente en el ecuador de la composición⁹⁸⁹, en la estrofa undécima, uno de los pastores introduce el tema de las “donas que yo le endono” (vv. 77). En las diez estrofas restantes los pastores rivalizarán, pues, en torno a los regalos con que ellos las sirven: ropas, paños y vestidos (vv. 81-100); plantas, flores y pájaros (vv. 101-115); y “trobas y cantilenas” (vv. 116-122), motivo este último que da pie a Encina a insertar un *excursus* autobiográfico del que hablaremos más adelante. La abundancia en las distintas enumeraciones revela una riqueza léxica realmente sorprendente: “—Tráyotele tortolillas, / assisones y avutardas, / páxaras blancas y pardas, / cogujadas y abubillas, / belloritas, maravillas / y gavanças cada día. / ¡Juro a diez, más es la mía!” (vv. 109-115).

A lo largo de la composición no vuelve a aparecer el nombre de Pascual; con todo, es evidente que su ubicación a continuación de los dos textos previos hace sentido en el caso de amores que veníamos contando; en primer lugar porque responde a la expectativa de un baile pastoril entre ambos protagonistas. Pero además porque la estrofa última, la vigésima, contiene una alusión que solamente se entiende al trasluz de los dos textos anteriores: “Otearte quiero ya / de buen llotro y de buen rejo, / qu’el

⁹⁸⁹ Consta de 143 versos: los tres del estribillo más las veinte estrofas de siete versos cada una.

cordojo y sobrecejo / ya quitando se me va” (vv. 137-140). El “cordojo” (entendido como “congoja”⁹⁹⁰) que se va alude a la tristeza del ánimo del carillo, que desaparece con la extensa danza pastoril. Parece como si Encina, al cierre de este extenso villancico, insertara una pequeña referencia al caso de amores de Bartolilla y su carillo con el propósito de suplir todo un desarrollo previo en el que no encontramos otros indicios de relaciones intertextuales con esa historia. En efecto, frente a la perfecta articulación de los dos textos precedentes, la conexión de este villancico pastoril con el caso de amores resulta más tosca. En esa tosquedad creo encontrar otro indicio claro de la génesis misma de esta composición y de los motivos de su inclusión en esta serie de cuatro textos: muy probablemente se trata de un texto escrito por Encina en un estadio anterior a la idea de incluirlo en la serie; cuando organizó la sección de villancicos pastoriles lo encontró como el más apropiado, por los motivos expuestos, para continuar el caso de amores en el punto en que lo dejaba “—*Daca, bailemos, carillo*”. Pero, frente a los dos textos anteriores, cuya composición misma pudo estar presidida por la idea de emparejarlos, este texto parece proceder de un corpus distinto; sólo en un segundo momento, cuando llegó la hora de diseñar la organización del *Cancionero*, Encina lo retocaría en su estrofa final y lo ubicaría en esta posición.

Toda la hipótesis anterior viene sustentada por otro hecho palmario: el cuarto texto de la serie (“—*Pedro, bien te quiero*”) revela a las claras una relectura necesaria del villancico anterior, como muestra su primera mudanza: “*Pedro, bien te quiero, / maguera vaquero. // Has tan bien bailado, / corrido y luchado, / que me has namorado / y de amores muero*” (vv. 1-6). Evidentemente asistimos a una doble revelación: la voz femenina de Bartolilla que, por fin, toma la palabra para aceptar el amor del zagal; y el nombre del carillo que viene protagonizando esta serie y que, voluntariamente, no ha sido revelado hasta ahora: Pedro. El baile contenido en el villancico precedente ha conseguido su efecto y Bartolilla accede al amor manifestado por el pastor enamorado. El brevísimo villancico “—*Pedro, bien te quiero*” (n. 156) desarrolla en sus seis breves mudanzas un diálogo feliz entre los dos pastores que manifiestan su alegría y su mutuo amor, como vemos en las dos estrofas finales:

⁹⁹⁰ Véase el índice de notas que inserta Alberto del Río al final de su edición del teatro de Encina (p. 398). Con todo, son multitud los términos de Encina que no aparecen en su teatro: tal es la riqueza de términos pastoriles y sayagueses en poesías de pastores como la que nos ocupa.

—Quiero que me quieras. / Pues por mí te esmeras, / tengamos de veras / amor verdadero.
// Nuestrama, señora, / yo nací en buen ora, / ya soy, desde agora, / vuestro por entero.
(vv. 19-26)

La aparición de la voz femenina de Bartolilla y su correspondencia amorosa a las pretensiones del carillo Pedro cierra con final feliz este pequeño ciclo de composiciones pastoriles; eso sí lo pastoril o, más en concreto, lo sayagués queda reducido en este texto final a su mínima expresión, frente a la abundancia del léxico sayagués de los textos anteriores. Probablemente en esta descompensación, así como en la marcada diferencia estrófica y prosódica entre “—*Pedro, bien te quiero*” y los tres textos anteriores⁹⁹¹, hemos de ver otro rastro de una deliberada reordenación del corpus de textos pastoriles para configurar *in ordine* la historia de Bartolilla y su carillo⁹⁹². Esta particularidad estilística de esta composición no obsta para que aparezca un tópico pastoril que se hará mucho más frecuente en autores de las décadas siguientes: la explícita referencia carnal, que contrasta con la completa ausencia de este tipo de motivos en las otras tres composiciones: “A la fe, nuestrama, / ya suena mi fama, / y aun pues en la cama / soy muy más artero” (vv. 7-10).

El motivo de la boda entre pastores, con el que —recordemos— se iniciaba el ciclo de las composiciones 153-156, aparece nuevamente en la composición n. 158, “—*Ya soy desposado, / nuestramo, / ya soy desposado*”. Se trata un extenso villancico pastoril de treinta mudanzas (283 versos) en el que Mingo, pastor recién casado, realiza una detalladísima descripción de objetos, ajuares, vestidos y otros aspectos relacionados con su casamiento en respuesta a las cuestiones de otro pastor:

—¿Manto de bermejo / hasle ya donado? / —Y aun buen capillejo / de hilo trenado, / azul y morado. / *Nuestramo, / ya soy desposado*. // —¿Dístele, vaquero, / sortija de plata? / - Buen rebolvedero, / buen çueco y çapata, / qu'es moça que mata. / *Nuestramo, / ya soy desposado*. (vv. 132-143)

⁹⁹¹ Nótese que se trata de versos hexasílabos, mudanzas sin vuelta y estructura zejelesca, con una cierta impronta popularizante.

⁹⁹² Cobra así sentido el hecho de que el nombre del pastor (Pedro) haya quedado velado hasta este cuarto texto: si hubiera aparecido con otra denominación Encina no habría podido seleccionar esta breve composición como cierre de la historia de amores. El salmantino persigue la mayor coherencia posible en la articulación de los textos.

La composición es una mina de términos procedentes del mundo campestre y en general del ámbito doméstico; esa es la principal pretensión de Encina, que opta por una estructura muy repetitiva: los dos primeros versos de la mudanza contienen la intervención del pastor que se interesa por los objetos y los tres siguientes la respuesta en forma de enumeración del pastor recién casado; la mudanza se cierra siempre con la vuelta machacona al estribillo: “*Nuestramo, / ya soy desposado*”. Como novedad, pues, el diálogo pastoril se produce en el seno de la estrofa y no en mudanzas alternas como en las composiciones anteriores. A pesar de la dilatada extensión de los versos, el villancico responde a los cánones pastoriles de Encina: la visión positiva de la figura y del mundo del pastor convive en el salmantino con el dolor de amor encarnado en personajes rústicos, dos aspectos que para su autor no resultan contradictorios⁹⁹³. Encontramos muestras de ambas perspectivas en los textos que hemos abordado en estas últimas páginas.

Por último, conviene no perder de vista que la unidad intrínseca de este grupo de cuatro textos tiene también su reflejo en la compaginación armónica de las páginas correspondientes de 96JE: el conjunto de cuatro textos ocupa exactamente cuatro páginas (xcvii v-xcix r) y los comienzos de las composiciones nn. 153-156 coinciden siempre con inicio de página. En estos tres casos el estribillo aparece centrado abarcando ambas columnas antes de distribuir las mudanzas debajo a doble columna. Por su menor extensión, el texto n. 157 figura en la media columna que queda entre el final del baile de pastores (“—*Una amiga tengo, hermano*”) y el final de página (xcix r). El resultado es un conjunto armónico y bien dispuesto en el que, nuevamente, hemos de ver la mano editora y vigilante del propio autor.

2.4. Villancicos pastoriles no dialogados (nn. 159-160)

Tan sólo dos de las doce composiciones que integran la sección de villancicos pastoriles no presentan una estructura dialogada. No puede ser casual que aparezcan en posiciones contiguas (nn. 159 y 160) ni que, a pesar de la diferencia de rimas y estrofas,

⁹⁹³ De ahí que resulten poco atinados algunos intentos críticos que entienden la figura del pastor enamorado como una sencilla burla del universo pastoril por parte de Encina; una concepción tal revela no haber entendido el enaltecimiento de lo pastoril que recorre la producción poética del salmantino: el elogio de lo pastoril se produce desde dentro del ámbito cortesano al que pertenece Encina pero es algo más que la burla inmisericorde del provinciano, un tópico multicultural que Pedrosa ha estudiado con su acierto habitual: “El país de Sayago, el país de Guillermo Tell y otros etnotontónimos y etnolistónimos”, en prensa.

presenten la misma extensión (45 versos); son estos dos rasgos formales que, unidos a la ausencia de diálogo entre pastores, hermanan claramente a estos dos villancicos pastoriles y nos dan argumentos para su ubicación precisa en este lugar de la sección de villancicos pastoriles, dentro del grupo de nueve textos de amores, pero después de la serie de Bartolilla y su carillo, de los textos reutilizados y del retórico y extensísimo “—*Ya soy desposado*”. En los dos casos se trata de textos en primera persona en los que sendos pastores abordan su mal de amores. Ocupan, pues, una posición estudiada por el compilador y sustentada en unas características formales comunes que saltan a la vista⁹⁹⁴. Pese a esto, la perspectiva que adoptan ante el motivo del pastor enamorado es totalmente diferente o, mejor, exactamente la contraria: y precisamente debemos ver esta oposición temática como un argumento más para su ordenación contigua. Es la cara y la cruz del servicio amoroso puesto en boca de pastores.

“¡Ay, triste, que vengo / vencido de amor, / maguera pastor!” (n. 159) nos presenta a un pastor que ha caído rendido de amor en su visita al mercado. Las mudanzas constan de siete versos hexasílabos; adoptan una estructura métrica de cuarteta a la que se añade un verso de enlace y la repetición de los dos versos finales del estribillo en cada estrofa: “Con vista halaguera / miréla y miróme; / yo no sé quién era, / mas ella agradóme. / Y fuesse y dexóme / *vencido de amor, / maguera pastor*” (vv. 18-24). El villancico refleja con sutileza el desconcierto del pastor ante su propio sentimiento de amor apasionado; el estribillo (“*vencido de amor, / maguera pastor*”) resume con acierto toda la doctrina enciniana del amor entre pastores, el verdadero asunto de los villancicos pastoriles de Encina y de buena parte de su teatro. Es interesante notar que se trata de un amor *de visu* (“miréla y miróme”), como es frecuente entre los amantes cancioneriles: el pastor no ha podido hablar a la mujer, pero muestra claros indicios de un enamoramiento típicamente cortesano. Precisamente este texto presenta varios rasgos caracterizadores del entrelazamiento entre actitud rústica y amor típicamente cortesano: la extrañeza del pastor ante sus propios sentimientos y el tenor literal de algunas pocas expresiones (“maguera”, “aballó la pata”, “ahotas”) se mueven en el ámbito de lo pastoril, pero la fenomenología del amor tal como la expresa lingüísticamente el pastor presenta rasgos inequívocamente cortesanos: “Ahotas que creo / ser poca mi vida, / según que ya veo / que voy de caída. / Mi muerte es venida” (vv. 32-36); y en la mudanza final: “de mí soy

⁹⁹⁴ Después de este par de composiciones sólo aparece un último villancico rústico que funciona como epílogo y cierre de toda la sección, como veremos. Por lo demás, ambos ocupan simétricamente sendas columnas del fol. ci v creando así una página de compaginación calculada y elegante.

esquivo, / y estoy muy cativo” (vv. 42-43). Oportunamente, Encina suaviza los elementos sayagueses, que quedan reducidos a su mínima expresión. Esta combinación de motivos entre pastoriles y cortesanos encaja a la perfección con la temática del poema y es muy característica de la obra literaria enciniana, como sabemos⁹⁹⁵. En este texto aparece manejada con notable habilidad.

Por otro lado, se trata de un texto que gozó de una cierta difusión en ámbitos tanto populares como cultos; lo primero lo revela el hecho de que aparezca incluido en dos pliegos sueltos poéticos recogidos por el *Diccionario* reeditado por Askins e Infantes⁹⁹⁶. El éxito entre público culto lo reafirma su presencia en MP4, el *Cancionero Musical de Palacio*, pero también el hecho de que otro célebre salmantino, el músico Francisco de Salinas, citara el poema en su *De Musica libri septem* (Salamanca, 1577).

Del asombro pastoril por el amor recién incoado (159) pasamos a la negación palmaria y consciente de todo amor en otro villancico en primera persona (se trata del texto siguiente, n. 160): “*Ya no quiero ser vaquero / ni pastor, / ni quiero tener amor*”. El estribillo repite los mismos términos en rima que el precedente, pero desde una perspectiva completamente opuesta: el pastor reniega tanto de su condición de pastor como de la posibilidad de volver a enamorarse, los dos aspectos que presiden la composición del texto precedente y de buena parte de los villancicos de pastores. Los cuarenta y cinco versos de que consta este villancico se distribuyen en siete mudanzas integradas por una redondilla y versos de enlace y de vuelta, junto con la repetición en final de estrofa del verso final del estribillo:

Bien pensé yo que nuestrama / me acudiera con buen pago, / mas quanto yo más la halago
/ más ella se me encarama. / Pues me acossa de su cama / sin favor, / *no quiero tener amor*. (vv. 4-10)

No se trata de un tópico rechazo del amor que escondiera, como resultaría esperable en la tradición cancioneril, el verdadero atractivo por los recovecos conceptuosos de la pasión amorosa con su lógica de amor y odio⁹⁹⁷: un estribillo tan tajante no admite esa lectura. El pastor rechaza de plano su condición pastoril y la propia posibilidad de amar;

⁹⁹⁵ También Capra se fija en la mezcla de las dos tradiciones, rústica y cortesana, y extrae una conclusión similar que extiende a la pastoral renacentista: “questo breve poemetto sintetizza la condizione fondamentale del pastore rinascimentale” (*Il codice bucolico*, p. 145).

⁹⁹⁶ A. Rodríguez Moñino: *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, nn. 549 y 1170.

⁹⁹⁷ Recordemos que en las coplas de amores no faltan composiciones en las que se maldice al dios de Amor y se rechaza de plano toda correspondencia amorosa... para volver a caer después en sus manos.

el motivo que aduce es el cansancio de una supuesta relación amorosa con su amada que no se ve correspondida por ella: “con quanto yo le he servido, / que ya estoy tan aborrido / que de cordojo me muero” (vv. 40-42). En este sentido, la composición n. 160 funciona como la antítesis de la anterior: frente al “*vencido de amor*” de “¡Ay, triste, que vengo”, el “*no quiero tener amor*” de este estribillo presenta la opción contraria en toda su radicalidad.

Pero sospecho que la interpretación de este villancico pastoril es más compleja de lo que revela esta primera lectura; hay una serie de elementos que resultan extraños: es curioso, por ejemplo, que el poeta no abunde en la historia amorosa misma que le ha llevado a un final tan trágico; en concreto, los motivos que aduce parecen remitir a una correspondencia distinta de la amorosa: “Entré con ella a soldada / porque me mostró cariño; / mas por más que yo le aliño / no me quiere pagar nada” (vv. 11-14). Encina parece jugar con una segunda interpretación autobiográfica que late debajo de una primera lectura tópica ya señalada. Las referencias a la “soldada” o al pago que ella debe realizar (“con buen pago”, v. 5; “no me quiere pagar nada”, v. 14) parecen aludir a un pago muy real, económico, antes que a una supuesta correspondencia amorosa: un pago que ella (“nuestrama”, v. 4) debería realizar en reconocimiento por sus trabajos realizados:

Hele guardado el ganado / con un tiempo muy fortune / y aun ahotas que ninguno / lo tenga tan careado. / Y pues que me da mal grado, / por pastor, / *no quiero tener amor*. (vv. 18-24)

¿Qué realidad oculta la custodia del ganado? ¿Qué quiere decir con que debido a su condición de pastor ella le ha dado “mal grado”? ¿Quién es la dama cuya falta de correspondencia ha llevado al pastor a una decisión tan drástica? ¿Qué sentido tienen las veladas alusiones a un pago monetario y real? Son muchas incógnitas para despejar, pero me parece que hay suficientes indicios como para aceptar una segunda interpretación de tipo biográfico (diseñada por Encina, al igual que la anterior, como es obvio) que explicaría este extraño villancico de despedida⁹⁹⁸. Como sabemos, son

⁹⁹⁸ Capra (*Il codice bucolico di Juan del Encina*, p. 144) sugiere la posible interpretación autobiográfica para estos versos pero no la llega a aceptar: “La questione della “soldada” ritorna in altre opere di Juan del Encina, dove l’allusione autobiografica non è poi così velata. Più ambiguo sembra, invece, il riferimento a se stesso in questo villancico”. En mi opinión se puede ir más allá, como hice en el capítulo inicial de este trabajo (3.3) o en mi comunicación “Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)”, ponencia leída en el XVIII

frecuentes en nuestro autor las alusiones —en el cuerpo mismo de sus versos— a episodios y sucesos de su itinerario biográfico, como su entrada al servicio de los Duques de Alba, la compilación de sus obras, la competencia con Lucas Fernández, etc. Sospecho que en un segundo nivel interpretativo Encina podría estar aludiendo a un episodio de este tipo, probablemente a algún incidente relacionado con su servicio literario ante los Duques de Alba. En tal caso no parece aventurado suponer que “nuestrama”, la interlocutora del poeta en este texto, podría ocultar la personalidad de la propia Duquesa de Alba, Doña Isabel de Zúñiga y Pimentel, mecenas de nuestro poeta en el palacio de Alba de Tormes; a ella van dirigidos algunos de los prólogos contenidos en 96JE. La denominación “nuestrama” para dirigirse expresamente a la Duquesa es muy frecuente en algunas obras de sus obras dramáticas, como la *Égloga de las grandes lluvias*. Creo que este villancico esconde, bajo ropaje pastoril, una queja del poeta contra su patrona principal. Quizá resulte también de tipo biográfico el dato que ofrece el pastor quejoso en los vv. 11-12: “Entré con ella a soldada / porque me mostró cariño”, donde podría hablarse del importante papel jugado por la Duquesa en la incorporación a palacio del poeta y autor dramático⁹⁹⁹. En cualquier caso, bajo una serie de alusiones típicamente campestres y pastoriles que el pastor menciona como méritos no valorados (“hele guardado el ganado”, v. 18; “Yo labrava su labranza / y de sol a sol arava”, vv. 25-26) entrevemos una alegoría de la vida de Encina como escritor y organizador de espectáculos al servicio de los Duques; siguiendo la interpretación esbozada, el salmantino parece quejarse —es algo relativamente frecuente en su obra— de que su trabajo no ha sido valorado en su justa medida y de no haber percibido la compensación económica necesaria¹⁰⁰⁰. Lo primero es, desde luego, una constante en

Colloquium (Londres: Queen Mary, 28-29 junio de 2007), en prensa; en aquella ocasión cité este texto para proponer la interpretación autobiográfica que percibo en los textos.

⁹⁹⁹ La crítica de Encina suele afirmar que su incorporación al servicio de los Duques tuvo que ver más bien con las conversaciones entre Gutierre de Toledo, maestrescuela de la Universidad de Salamanca con el que Encina debió de contactar, y su hermano Fadrique Álvarez de Toledo, Duque de Alba. Es un lugar clásico en la reconstrucción biográfica de la vida de Encina que el primero debió de recomendar a nuestro poeta ante su pariente, como expliqué en el capítulo primero (3.2). Quizá la Duquesa pudo ocupar un papel de relieve en la incorporación de Encina a palacio.

¹⁰⁰⁰ Posiblemente Encina tenía un concepto del patrocinio distinto del que tenían sus protectores: éstos entenderían la relación como la de unos patrocinadores que acogen al protegido en palacio y le cubren su manutención sin mayores compensaciones (un caso de clientelismo). Posiblemente Encina, que tenía una notable conciencia de su valía artística, se movía con un concepto más humanista, renacentista, del mecenazgo y de sus propios méritos que quedaban minusvalorados si su relación con los Duques se reducía al mero clientelismo cortesano. Obviamente, desde la perspectiva de nuestro poeta, su servicio a los Duques debería tener como consecuencia una generosa colaboración económica que, al parecer, no existía. Sobre las distintas formas de mecenazgo en la época de los Reyes Católicos, véase Marina Núñez: “El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos. Primera aproximación”,

algunos textos pastoriles del poeta que a menudo censura —también en los villancicos de pastores- a los “maldizientes” y envidiosos de su obra. Por otro lado, la metáfora rústica en referencia a su obra poética es frecuente también en otros textos de inspiración sayaguesa de Encina, como la citada *Égloga de las grandes lluvias*; en ella se habla del “esquilmo del ganado” o de “bellotas” para hacer referencia a la propia recopilación de sus obras que el pastor Juan entrega a sus protectores. Que la relación con los Duques de Alba, sus mecenas, no terminó muy amistosamente lo muestra el hecho mismo de su partida de la corte ducal al poco tiempo de la publicación del *Cancionero*; el propio autor alude en obras posteriores a la falta de apoyo mostrada por los duques cuando trató de volver a la catedral salmantina en su puja por el puesto de cantor con Lucas Fernández¹⁰⁰¹.

Es interesante notar un dato que avala la difusión de que gozaron “Ay, triste, que vengo” y “Ya no quiero ser vaquero”. Me refiero a su inclusión en tanto en MP4, el *Cancionero musical de Palacio*, como en el *Cancionero musical de la catedral de Segovia* (SG1): debía de tratarse de textos muy conocidos y difundidos en las capillas reales de la corte de los Reyes Católicos y, posiblemente, en la de Felipe el Hermoso. En el caso de “Ay, triste, que vengo”, las variantes del texto de SG1 prueban, de acuerdo con su editor moderno, que debió de tener una cierta difusión oral antes de recalar en este cancionero¹⁰⁰². En ambos casos se copian tan sólo las primeras estrofas, prueba de que la música sería bien conocida en el entorno de los compiladores.

2.5. El final de la sección pastoril, con un excursus celestinesco (n. 161)

A pesar del contenido del texto anterior, “*Ya no quiero ser vaquero*” no ocupa la posición de final de la sección de villancicos pastoriles; ese lugar corresponde al texto n. 161 (“—*Dime, Juan, por tu salud*”), un extenso villancico dialogado que vuelve a la materia amorosa y al sayagués más acusado. Esta cuestión estructural constituye toda una declaración de intenciones y, una vez más, se relaciona con la expresa voluntad de Encina: la posición final de la sección es siempre significativa en un *Cancionero* tan cuidado en cada uno de sus grupos de textos; el hecho de que el texto de cierre aborde el

ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid: Universidad Complutense, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya).

¹⁰⁰¹ Cité con más detalle estos episodios biográficos en el capítulo I de mi investigación.

¹⁰⁰² Véase V. de Lama de la Cruz: *Cancionero musical de la catedral de Segovia* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994), nn. 180 (“Ay, triste, que vengo”) y 184 (“Ya no quiero ser vaquero”). Además, De Lama documenta y transcribe dos glosas distintas de “Ya no quiero ser vaquero” (p. 415).

tópico cancioneril de la enfermedad de amores (trasladada al ámbito rústico) y de que, a pesar del tema, recobre la perspectiva alegre y celebrativa ante la condición de los pastores enamorados parece una respuesta al texto precedente, que proponía el abandono de lo pastoril y del mismo sentimiento amoroso. Es la réplica necesaria para cerrar la sección de villancicos de pastores con una vuelta al amor, de modo similar a la sección de coplas de amores, en la que el rechazo del dios Amor venía seguido de una recaída aún más acusada¹⁰⁰³. Al final, la última palabra la vuelven a tener los pastores enamorados y no los desamorados.

“—Dime, Juan, por tu salud / pues te picas de amorío / si es mal de amor el mío” (n. 161) consta de veinte mudanzas de siete versos cada una (143 versos); la estructura métrica de la mudanza corresponde a una redondilla con versos de enlace y vuelta a las rimas del estribillo con la frecuente repetición del último verso del estribillo en posición de final de estrofa (“si es mal de amor el mío”)¹⁰⁰⁴. La pregunta implícita que aparece en este verso, con su machacona insistencia a lo largo del texto, resume el contenido de toda la composición y alude a la enfermedad de amor, el tópico que da pie al diálogo *de amore* entre los pastores Juan y Pascual; las mudanzas finales darán cumplida respuesta afirmativa a la enfermedad de amores que padece Pascual. Este último, pastor enamorado, describe a su interlocutor Juan los síntomas del mal de amor que padece para pedirle confirmación de su enfermedad y receta para abordarla. Como siempre, la distribución de los versos aparece muy bien calculada: las primeras nueve mudanzas contienen la descripción de la enfermedad de amores que Pascual hace de sí mismo. En este punto Encina recurre a la tradición de los clásicos síntomas del amor sufrido como enfermedad, pero la vuelve a lo pastoril con gran ingenio:

Cosa no puedo comer, / aunque me muero de hambre; / tómame tan gran calambre / qu'es dolido de me ver, / gran temblor y gran tremer, / muy gran pasmo y calofrío. / ¡Si es mal de amor el mío! // Siempre estoy despeluncado, / que desmayo cada rato; / no conozco ya mi hato, / ando ya desojarado. / Nunca estoy sino cansado, / aunque no de laborío. / ¡Si es mal de amor el mío! (vv. 18-31)

¹⁰⁰³ Recuérdense las composiciones nn. 64 y ss. Es interesante notar cómo el recorrido trazado por Encina en sus villancicos pastoriles describe una evolución de la fenomenología amorosa similar al de las coplas de amores. El sentimiento amoroso trasciende las condiciones sociales porque los pastores padecen la enfermedad de amor tanto como los cortesanos. Habría sido difícil asumir este último presupuesto si el villancico final de la sección fuera “Ya no quiero ser vaquero”.

¹⁰⁰⁴ Tal repetición corresponde únicamente a los textos puestos en boca de Pascual; por el contrario, las intervenciones de Juan respetan la rima en —ío, pero no repiten la pregunta sobre el amor: un rasgo más de la cuidada *dispositio* de este texto enciniano.

La repetición constante del verso final del estribillo incide, como digo, en la pregunta que Pascual dirige a Juan, pastor experto: “*si es mal de amor el mío*”. Lo cierto es que el villancico constituye un verdadero trasunto de una consulta médica. Tras la descripción física de los síntomas que padece Pascual, en la décima estrofa Juan le pregunta —como buen médico— por el comienzo y el lugar de su enfermedad de amor¹⁰⁰⁵. “Percançóme esta pasión / el día de la velada”, responde el pastor enfermo (vv. 74-75). El diálogo entre ambos pastores se hace más fluido en la segunda parte del villancico: las últimas siete mudanzas contienen intervenciones alternas de ambos protagonistas. A partir de los roles de médico y paciente que asumen los pastores y de la estructura de consulta médica que guía la composición, resulta esperable que las estrofas finales se dediquen al diagnóstico que Juan hace del mal de su amigo: “es amor tu perdimiento, / que bien siento su natío / su amargor y saborío” (vv. 113-115) explica Juan con la autoridad de quien lo tiene bien experimentado. Y se cierra la composición siguiendo la plantilla de la consulta médica con el tratamiento o consejo para afrontar la enfermedad:

—Si alguna zagala bella / amares sin ella amar, / ama tú en otro lugar / o la sigue hasta vencella; / y si también te ama ella / no muestres tanto amorío, / que este consejo es el mío. (vv. 137-143)

Se trata de la última estrofa de la sección de villancicos pastoriles y, por tanto, de todas las poesías de Encina. En la siguiente página, tras un significativo espacio en blanco, comenzarán las *Representaciones* del salmantino (fol ciii r.). Parece interesante, por tanto, detenernos por un momento en esta suerte de testamento espiritual de la sección de villancicos pastoriles y, quizá, de la poesía enciniana en su conjunto. Por supuesto, no es casual que el rol de pastor experto en amores lo asuma en este texto un protagonista de nombre Juan; que se trata del Juan del Encina de carne y hueso lo muestra a las claras un par de referencias autobiográficas que revelan la escenificación de este texto por parte del propio poeta¹⁰⁰⁶. Resulta muy significativo que el apretado *remedium amoris* que cierra este importante texto incida en el desarrollo y estímulo de

¹⁰⁰⁵ Desde luego, la sintomatología que presenta el caso del pastor Pascual se vincula directamente con las características esenciales de la enfermedad de amor: desmayos, calambres, estado de cansancio permanente, rostro ojeroso, sollozos, etc. constituyen una atinada caracterización de los enfermos cortesanos, tan frecuentes en nuestra literatura del XV.

¹⁰⁰⁶ Pascual le dice: “Aunque sós destos casares, / de aquesta silvestre enzina, / tú sabrás dar melezina / a mis cuitas y pesares, / pues allá con escolares / ha sido siempre tu crío. / ¡Si es mal de amor el mío!”. La referencia biográfica es inequívoca y tiene bastante interés, como luego veremos.

la pasión amorosa, máxime cuando el consejo aparece en boca del mismísimo Juan del Encina¹⁰⁰⁷. En realidad, el consejo encaja en la fenomenología del amor defendida por el salmantino a lo largo de la sección de villancicos y, en última instancia, a lo largo y ancho de toda su obra poética contenida en 96JE. Ante la enfermedad de amor, la solución propuesta por el pastor-médico-Encina no es otra que la de agudizar el servicio amoroso, fomentar el apasionamiento hasta conquistar a la zagala; si ella no corresponde, como dice sin ambages, caben dos caminos: seguirla “hasta vencella” (v. 140) o buscar otra amada (v. 139). Pero, desde luego, nada de huir del amor o tratar de reprimir la pasión amorosa que llena el alma del pastor enamorado. Las dos recomendaciones anteriores se ajustan a la posibilidad de que ella no muestre correspondencia en un primer momento; para el caso de que ella sí acepte el servicio amoroso, los versos finales ofrecen un consejo cuyo tenor resulta un tanto enigmático: “no muestres tanto amorío” (v. 142). Sin embargo, tal recomendación no se sitúa en la órbita de la moderación a la hora del servicio amoroso; sospecho que, más bien, obedece al presupuesto de la estrategia cortesana que sugiere no exteriorizar a las claras el mal de amores para poder prolongar la correspondencia de ella. Por tanto, el cierre de “—Dime, Juan, por tu salud” en particular, y de las poesías del salmantino en general, presenta una muy enciniana defensa de la figura del pastor enamorado y un estímulo de la pasión amorosa que, a la vista de su posición en el corpus, adquiere un cierto valor de axioma o resumen de toda la poética enciniana.

Por otro lado, la doctrina contenida en el consejo final (“la sigue hasta vencella”) nos obliga a echar la vista atrás en la sección de villancicos pastoriles para caer en la cuenta de que ya hemos asistido a un ejemplo de su puesta en práctica. En concreto, conviene recordar el ciclo de Bartolilla y su carillo Pedro (nn. 153-156), quien, con la ayuda de Pascual, sigue al pie de la letra el consejo de seguir a su zagala hasta vencerla: ambos aspectos (perseguir a la amada y conseguir su amor) se verifican expresamente en las composiciones: el baile (“—Una amiga tengo, hermano”, n. 155) y la estrategia común trazada por ambos pastores en “—Daca, bailemos, carillo” (n. 154) contiene el proceso de seguimiento y cortejo de ella. La explícita respuesta de la zagala (“—Pedro, bien te quiero”, n. 156) no deja lugar a dudas acerca de su correspondencia amorosa.

¹⁰⁰⁷ Y así lo dice claramente el verso final, en el que cobra relieve la figura del propio Encina como autoridad en materia de amores: “que este consejo es el mío” (v. 143); vuelve a aparecer aquí el ego obsesivo del salmantino: ¿será casual que el último verso de sus textos poéticos vuelva a hablarnos de él mismo con un significativo deíctico autorreferencial? ¿y que lo haga para reafirmar su hondo conocimiento de las cosas de amores? No parece.

Recordemos que Pascual trató de convencer a Pedro para que desistiera “de seguir esta zagala” en “—*Nuevas te trayo, carillo*” (v. 75, n. 153); pero se topó con una negativa frontal y una promesa del pastor enamorado que asegurará el proceso siguiente: “Aunque pese a quien pesare, / juro a mí de siempre amalla, / de seguilla y remiralla / doquiera que la hallare” (vv. 81-85). Exactamente esto, “seguilla y remiralla”, es lo que hará en los siguientes textos; y exactamente ese es el consejo del texto final (“la sigue hasta vencella”): incluso en su formulación léxica concreta advertimos el eco entre ambos textos. Existe, pues, una relación interna, dentro de la sección de villancicos de pastores, entre el consejo resumen final y el recorrido concreto trazado por los amores de los rústicos; de este modo, Encina muestra una vez más su interés en dotar de sentido unitario a esta sección de 96JE mediante el diseño de una serie de relaciones intertextuales entre las distintas composiciones. Además, de este modo caminan juntas teoría y práctica del amor entre pastores.

No creo que esté concediendo una excesiva importancia a este final de la sección de villancicos rústicos. De hecho, en cierto sentido podemos considerar este texto final n. 161 como una composición iniciática: el villancico versa sobre el descubrimiento del amor por parte del pastor Pascual que inocentemente pide consejo y se deja ayudar por otro pastor más experto. La propuesta del pastor ducho en materia de amores rompe, de hecho, con lo que resultaría esperable a la vista del rechazo de amor que leíamos en el texto inmediatamente anterior y subraya la necesidad de profundizar en el mal de amores antes que reprimirlo. Lo que quiero decir es que la voluntad de Encina es bien patente: por supuesto que se trata del único *remedium amoris* que nos parecería congruente en boca del salmantino; pero a la vista del texto anterior, es claro que el poeta no estaba obligado a resolver de este modo la sección de villancicos de pastores. Si decide ubicar este villancico en la posición final está aprovechando una vez más los recursos de organización y distribución de sus textos con una finalidad (diríamos, ideológica) bastante evidente.

Pensemos, a título de ejemplo y siguiendo con la dimensión iniciática que observo en este villancico, en la posibilidad de leerlo con la mirada puesta en los textos dramáticos que le siguen; al margen de la cuestión de la propia dramaticidad de este texto, la propuesta teórico-amorosa contenida en “—*Dime, Juan, por tu salud*” condiciona al lector del *Cancionero* enciniano: la mera posibilidad de la figura del pastor enamorado, la exaltación del poder universal del amor o los trasvases entre mundo pastoril y entorno cortesano, son aspectos que inundan por completo las representaciones no religiosas del

Cancionero del 96; el enfoque que adoptarán es idéntico o muy similar al que observamos en este texto sayagués, que funciona así como pórtico y guía de lectura del resto de la compilación. En realidad, como vengo diciendo, toda la sección de villancicos pastoriles presenta esta condición programática y preparatoria de lo específicamente teatral. Su ubicación en 96JE aparece, pues, como el fruto de una eficaz estrategia de diseño, organización y reordenación de los materiales contenidos en esta compilación.

La sintomatología de la enfermedad de amor que padece Pascual, así como el particular consejo final que orienta toda la composición (“la sigue hasta vencella”, v. 140) traen a la memoria un eco de particular interés en la tradición literaria en la que se mueve Encina: la presentación del amante Calixto en *La Celestina* y la descripción de su padecimiento amoroso por Melibea como una enfermedad. No me detendré con detalle en el pasaje de Rojas, por ser de sobra conocido¹⁰⁰⁸; pero sí querría llamar la atención sobre un tópico literario que hermana a Encina con Rojas. Si Calixto pide consejo a Sempronio sobre la naturaleza de su mal, aquí el pastor Pascual hace lo propio con Juanillo; lo llamativo es la coincidencia en las respuestas: en ambos casos el diagnóstico recibido por los amantes precisa que padecen los síntomas propios de la enfermedad de amor. Por supuesto, en las dos ocasiones se adopta la perspectiva naturalista en la descripción de la pasión amorosa; y en las dos se diseña una estrategia concreta de aproximación a la amada. Sorprende precisamente que el consejo final de Juan en su *remedium amoris* último (“la sigue hasta vencella”) coincida exactamente con la estrategia trazada por Sempronio y Calixto para encauzar su enfermedad de amores: perseguir abiertamente la correspondencia de la mujer hasta llegar a conquistarla. Bajo el velo de lo pastoril Encina desarrolla un tópico esencial en la obra de Rojas (la enfermedad de amor) y propone un modo muy similar de resolver el conflicto del amor apasionado entre los amantes¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁸ Véase la presentación de Calisto en el primer auto de la Tragicomedia (F. Rico [ed.]: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, pp. 29 y ss.). Sobre el tópico del diagnóstico de la enfermedad de amor, relacionado parcialmente con el tema que ahora nos ocupa, véase el trabajo de Bienvenido Morros, con numerosos ejemplos de la literatura española: “La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna”, en *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX (1999), pp. 93-150.

¹⁰⁰⁹ No quiero decir con esto que Encina siga explícitamente a Rojas (más bien habría que decir al revés por motivos evidentes de cronología), sino que hay indicios de una proximidad literaria bastante clara entre ambos ingenios. Que Encina leyó *La Celestina* lo muestra a las claras la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, como ha mostrado la crítica con precisión; véase, por ejemplo, Humberto López Morales: *Tradición y recreación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Universidad de Alcalá, 1968, pp. 206 y ss.

En última instancia no debe extrañarnos que la aproximación naturalista al fenómeno del enamoramiento presente puntos de contacto entre algunos textos de Encina (entre los que cabría añadir un buen puñado de coplas de amores, además de los villancicos de pastores) y *La Celestina* de Rojas; como explicó sabiamente Cátedra, las aulas salmantinas presenciaron un exitosísimo tratamiento universitario de la fenomenología amorosa naturalista, con particular atención al análisis de los síntomas de la enfermedad de amores¹⁰¹⁰; y ambos, tanto Juan del Encina como Fernando de Rojas, cursaron estudios en Salamanca por los mismos años ochenta y noventa. Textos y autores como el *Breviloquio de amor e amiçia* del Tostado, el anónimo *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* o la *Repetición de amores* de Lucena¹⁰¹¹, muestran una teoría amorosa que arraigó en las aulas salmantinas y que recurrió al tratado de amor como vehículo de difusión. El proceso subsiguiente es ya bien conocido; como dice Cátedra acerca del *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*¹⁰¹²,

la retranca irónica, el montaje retórico y el egocentrismo autobiográfico de este texto, se derrama conscientemente por defuera de los claustros universitarios, de donde arranca, para atenerse a ciertas necesidades de los nuevos géneros de ficción que se van desarrollando por entonces, como el sentimental.

No extrañaré, pues, que la huella de estos exitosos materiales literarios se refleje en la poesía amatoria de Encina (o en *La Celestina*, como sabemos), como un nuevo eslabón de ese recorrido *ad extra* de la erotología naturalista¹⁰¹³; y que tal huella se manifieste en una de sus plasmaciones literarias más frecuentes, la sintomatología de la tópica enfermedad de amores. Precisamente la década de 1490 se lleva la palma en lo que se refiere a la difusión impresa en la ciudad del Tormes de este tipo de materiales: entre 1495 y 1497 ven la luz en distintas prensas salmantinas la *Repetición*, la

¹⁰¹⁰ Véase su indispensable *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad, 1989. En particular el capítulo dedicado a la *aegritudo amoris*, pp. 57-84. El complemento obligado del trabajo anterior lo conforman la edición y comentario de sus *Tratados de amor en el entorno de Celestina*, Madrid: Nuevo Milenio, 2001.

¹⁰¹¹ Para la cuestión cronológica véase la tabla “Frecuencia editorial de tratados de amores (1490-1525)” (P. Cátedra: *Tratados de amor*, p. 298).

¹⁰¹² P. Cátedra: *Amor y pedagogía*, p. 125.

¹⁰¹³ El fragmento autobiográfico de este villancico rústico final que cité más arriba constituye otro eslabón que prueba a las claras este recorrido que parte de las aulas salmantinas, el lugar donde Encina se hizo experto en amores; Pascual le dice expresamente a Juan: “Aunque sós destos casares, / de aquesta silvestre enzina, / tú sabrás dar melezina / a mis cuitas y pesares, / pues allá con escolares / ha sido siempre tu crío. / ¡Si es mal de amor el mío!”. Es la difusión escolar del pensamiento naturalista lo que capacita a este singular pastor, trasunto de Encina, para realizar el diagnóstico definitivo de la enfermedad de amores.

traducción de la *Historia de dos amantes* de Eneas Silvio y un tratado *De remedio amoris*. No olvidemos que son los años por los que Rojas está pergeñando la *Comedia*; es difícil pensar que el *Cancionero* de Encina (Salamanca, 1496) resultara impermeable a esa influencia; lo muestran, según creo, los villancicos pastoriles y, en particular, “—*Dime, Juan, por tu salud*”¹⁰¹⁴.

3. CUESTIONES DISPUTADAS EN TORNO A LOS VILLANCICOS PASTORILES

Sin ánimo de agotar la configuración literaria de los villancicos rústicos en todos sus rasgos distintivos, me propongo ahora profundizar en algunos aspectos de relieve que han sido esbozados en el recorrido anterior y que podemos abordar ahora con mayor amplitud y precisión. Se trata de realizar una mirada más atinada a la especificidad literaria de estos textos de Encina y de extraer alguna conclusión de interés.

3.1. “*Vencido de amor, / maguera pastor*”: tópicos cancioneriles *pero* rústicos

Los villancicos pastoriles de Encina son poesía eminentemente cortesana. Es cierto que no falta una cierta impronta popular (que trataremos de delimitar en el siguiente epígrafe), pero esa influencia no oculta en absoluto su condición de verdadera poesía cancioneril, anclada en el universo de la poética cortesana de los cancioneros en el filo del quinientos. Cortesano era el entorno palaciego donde fueron creados y cortesanos fueron sus primeros lectores y espectadores; cortesana es también, fundamentalmente y a pesar del acusado sayagués de los textos, la poética cancioneril que los informa. Precisamente uno de los aspectos más interesantes a la hora de acercarnos al fenómeno del villancico pastoril enciniano lo constituye esa particular imbricación de temas y tópicos cancioneriles adaptados al entorno pastoril de sus protagonistas. Mediante la elección del sayagués, Encina expresa la lírica cancioneril en un lenguaje poético novedoso, que apenas habían cultivado los poetas cuatrocentistas anteriores; paralelamente, mediante el diseño de recursos, situaciones y tópicos típicamente cancioneriles para sus villancicos rústicos, Encina eleva a sus pastores a la categoría de

¹⁰¹⁴ No se ha estudiado, hasta donde yo sé, la posible relación entre el fenómeno de la tratadística amorosa doctrinal del entorno salmantino y el bien conocido teatro de Juan del Encina; pero parece evidente que se trata de uno de sus sustentos teóricos, como estamos viendo con la poesía. Laura Mier, discípula de Pedro Cátedra, apunta en sus investigaciones en esta utilísima dirección; véase su trabajo “Despuntos celestinescos en el teatro del siglo XVI”, en prensa (ponencia leída en el I Congreso Internacional de la SEMYR, Universidad de Salamanca, 13-16 de diciembre de 2006).

cortesianos y enriquece la lírica cancioneril con un bagaje nuevo. En mi opinión, esta mixtificación de ambos mundos —verdadera protagonista literaria e ideológica de su teatro y de la cosmovisión pastoril enciniana— no implica necesariamente una burla o parodia ni del rústico pastor (como si su presencia resultara estrambótica en el ámbito culto) ni de los tópicos cortesianos y cancioneriles (como si ya resultaran desfasados y completamente caducos); creo más bien que con la fusión de ambos universos literarios Encina persigue una renovación de la materia cancioneril que no cierra las puertas a la sugerente y novedosa sensibilidad pastoril. En lo que sigue trataré de mostrar una serie de recursos, tópicos y procedimientos a los que se acoge Encina en sus villancicos rústicos para combinar la lírica cortesana y el léxico y el imaginario pastoril o, dicho de otro modo, para expresar la rusticidad de los pastores dentro de los cauces de la lírica cancioneril de su tiempo. Es la vuelta a lo sayagués de los tópicos cancioneriles.

La figura misma del pastor enamorado —como sabemos, el auténtico protagonista de los villancicos pastoriles de Encina— aparece por doquier en los textos que estudio; los versos “*vencido de amor, / maguera pastor*” (n. 159, vv. 2-3) podrían servir de lema de la cosmovisión enciniana y de su voluntaria contaminación de los códigos cortésano y pastoril. Pero esta fusión no es postiza: al recurrir a la oposición clásica pastor/cortésano y a pesar de la partícula concesiva (“*maguera pastor*”), Encina desarrolla todo un conjunto de tópicos típicamente cortesianos que suavizan el aparente oxímoron que sugiere la figura del pastor enamorado. Lo interesante es caer en la cuenta de que, mediante esta operación, el mundo de los pastores, que en la tradición literaria presenta una serie de tópicos muy concretos (el pastor dormido e insensible, las pullas, los juegos, las bodas, etc.), se enriquece con tópicos de amores específicamente cancioneriles. Recordemos, por ejemplo, que el enamoramiento descrito en esa composición n. 159 se sitúa en un marco típicamente rústico (el mercado), pero con una característica propia de los enamoramientos corteses: se trata de un amor *de visu*, a primera vista (“*miréla y miróme*”, v. 19). Por su parte, la muerte de amor, la más importante de todas las metáforas cancioneriles, que recorre toda nuestra lírica del cuatrocientos, aparece constantemente en el imaginario de los pastores encinianos; en esta misma composición, la descripción del padecimiento del pastor es inequívoca: “*Ahotas que creo / ser poca mi vida, / según que ya veo / que voy de caída. / Mi muerte es venida*” (vv. 32-36). El tópico de la enfermedad de amor aparece en la descripción del carillo enamorado en “*Daca, bailemos, carillo*” (n. 154) con un rasgo muy preciso, el color del enfermo: “*soncas, que estoy amarillo*” (v. 14); y cuando Pascual intente eludir

el enamoramiento del carillo e insista en el baile y el tono humorístico tendrá que cambiar de estrategia, pues se topa con un pastor que le reprocha su incompreensión: “maginas que estoy chufando, / dígotte, par Dios jurando, / que mal de muerte me va” (vv. 22-24)¹⁰¹⁵. El enamoramiento como un mal, la sintomatología de la enfermedad de amores (recordemos la caracterización del pastor enamorado en “—*Dime, Juan, por tu salud*”) y la muerte de amor como término último de la enfermedad amorosa pueblan este conjunto de composiciones dotándolas de ese particular entreveramiento entre vena rústica y materia cortés.

Una de las réplicas más frecuentes en nuestra poesía cuatrocentista ante el enamoramiento (sobre todo en el marco de textos fundamentalmente dialogados) es el tópico de los *remdia amoris*, de profunda raíz clásica. Tanto en “—*Nuevas te traigo, carillo*”, como en el texto final (“—*Dime, Juan, por tu salud*”) encontramos sendas recetas que se enmarcan dentro de ese tópico multisecular; en el primer caso encontramos un *remedium amoris*, diríamos, de manual, como aquellos remedios recetados por los médicos que abordan el amor como enfermedad: “Apacienta tu ganado, / procura buscar conorte, / las fiestas date a deporte, / los jueves vete al mercado” (vv. 60-63). Eso sí, se trata de remedios pastoriles para el mal de amores; de ahí que aparezcan, con su punto de comicidad, el mercado, el deporte o el ganado. Pensemos también en la ya citada copla final de toda la sección, aquella que cierra el villancico “—*Dime, Juan, por tu salud*” con un remedio propuesto por un pastor que asume positivamente, como va dicho, el rol de médico: “—Si alguna zagala bella / amares sin ella amar, / ama tú en otro lugar / o la sigue hasta vencella” (vv. 137-140); que se trata de un *remedium amoris* recetado por el pastor médico (un experto) lo muestra, como dijimos, el verso final (“que este consejo es el mío”, v. 143), con toda la carga doctrinal y literaria que contiene este término, “consejo”. En esta misma composición resulta particularmente revelador el proceso para curar la enfermedad: antes de este *remedium* tan explícito, Encina ha hilvanado otro tópico de amores característico de la poética cancioneril, la *definitio amoris*. En efecto, justo antes de proponer la receta, como todo buen médico, es preciso identificar la enfermedad, esto

¹⁰¹⁵ De este modo, lo que comienza como una danza pastoril con el molde del villancico (“Ora que te vaga espacio, / salta, salta, sin falseta, / abarre la zapateta / y nombra tu generacio”, vv. 3-6) se transforma en un jugoso diálogo sobre el mal de amores que asalta al pastor por el amor de Bartolilla. El carillo rechaza el tópico pastoril de nombrar a sus antepasados, un clásico de los pastores rústicos, para volver sobre su “mal de muerte” (v. 24); de hecho, reprocha a Pascual (“y a ti poco se te da, / no te duele mi omezillo”, vv. 25-26) que desvíe la conversación hacia la danza pastoril recién incoada, sin hacerse cargo de la situación del pastor enamorado.

es, realizar un diagnóstico; tras la detallada descripción de los síntomas de la enfermedad de amores, Pascual le pregunta abiertamente a Juan por el diagnóstico de su mal:

Pues que sus males posseo, / di quién es este amorío. / ¡*Si es mal de amor el mío!* // —Es amor un no sé qué / que se engendra no sé cómo; / yo ningún tino le tomo, / aunque mucho suyo fue. / Sé que pone tanta fe / su forçoso poderío, / que cativa ell albedrío. (vv. 120-129)

La respuesta de Juan se sitúa en el marco de la definición de amor, todo un subgénero de la poesía cancioneril al que recurre Encina en otras ocasiones; una vez más, lo novedoso de esta expresión es que se trata de una definición de amor a lo pastoril. Eso sí, el “forçoso poderío”, el “albedrío” o la sugerente descripción a partir de los clásicos *oppositos* (“un no sé qué / que se engendra no sé cómo”) se expresan en términos que encontraríamos en cualquier *definitio amoris* del cuatrocientos¹⁰¹⁶. Se trata formalmente de una definición de amor que hemos de incorporar, a modo de variante, al creciente catálogo de expresiones cancioneriles de este tipo, bien conocido; y no olvidemos la enorme importancia que reviste, al menos en lo tocante a la cuestión de la organización estructural e ideológica de toda la sección, el hecho de que el cierre del último villancico pastoril se acompañe de una definición rústica de amor y de un *remedium amoris*. Es el punto de llegada de la sección de villancicos de amores, pero es, al tiempo, el punto de partida de la cosmovisión pastoril del poeta salmantino y una atinada introducción a los textos pastoriles teatrales que figuran a continuación en 96JE.

La descripción de la belleza femenina, otro tópico obligado en la poética cancioneril, aparece también en estas composiciones en su versión rústica; ya citamos algunos versos de “—*Una amiga tengo, hermano*” (n. 155), en la que la *descriptio puellae* presentaba una serie de variantes rústicas de inequívoca comicidad. El debate pastoril que se suscita entre los dos pastores que presumen de sus respectivas amadas

¹⁰¹⁶ Hemos visto varios textos encinianos a este respecto; por ejemplo el villancico “—Pues amas, triste amador”. Sobre la tradición cuatrocentista de este motivo véanse Miguel M. García-Bermejo: “Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV”, en A. Menéndez Collera y V. Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 275-284 y, con una perspectiva más atenta a la poesía de cancionero, Antonio Chas: “«El amor ha tales mañas». *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero”, *Cancionero general*, 2, 2004, págs. 9-32. Chas recopila todo el corpus de definiciones de amor entre nuestros poetas de cancionero. Es interesante notar que es el pastor Juan, claro trasunto de Encina (que escenificaría este texto), quien realiza tal *definitio amoris*: es otra aparición del propio poeta en su *Cancionero*, esta vez caracterizado como experto en amores.

desciende a rasgos concretos que configuran la fisonomía de la buena amada pastora; es fuerte y “muy garrida zagala” (v. 33), pero también de rostro agraciado y unas ciertas dotes intelectuales: “oxpretilla y aguileña, / no tuerta ni tartamuda, / no tetuda ni bocuda, / muy sabionda en demasía” (vv. 55-58). Presenta también alguna habilidad característicamente cortesana: “echa, quando no me cato, / un mirar de travessía” (vv. 50-51). En este punto, la cuestión de los vestidos es central: la vuelta a lo pastoril del tópico del vestido galante de la amada aparece elaborado con gran habilidad; así se advierte tanto en los colores (“Azul se viste y pardillo / la de quien soy namorado, / adoques de colorado / y las cintas de amarillo”, vv. 90-91) como en las mismas prendas y zapatos, típicos de pastores: “Mi dama, buen capillejo / y alfardas bien orilladas, / buenas bronchas granujadas, / buen manto del tiempo viejo, / y çapatos de bermejo / y faxa de polecía” (vv. 95-100). No son prendas del entorno cortesano sino del ámbito rústico (capas, mantos varios, faja); pero rivalizan en belleza entre sí, como sucede con las damas de la corte. Paralelamente, las pruebas, servicios y regalos de amor a los que recurren los pastores para cortejarlas proceden del ámbito rústico: desde luego, no es frecuente en la tradición cancioneril que los amantes regalen berros (v. 104), avutardas (v. 110) o abubillas (v. 112) a sus enamoradas. En esta composición Encina demuestra una extraordinaria originalidad al volcar en los moldes del villancico sayagués situaciones y tópicos clásicos del universo cortesano. En lugar de recurrir al clásico motivo rústico de las pullas entre pastores (como quizá sería esperable en una composición en la que dos pastores presumen de sus zagalas), Encina vuelve a los suyos mucho más refinados y establece un canon de la belleza femenina pastoril y de todo el proceso de cortejo. Los vestidos, los regalos, las descripciones físicas se sitúan en ámbito rústico o popularizante, pero el diseño de las composiciones y los patrones literarios que subyacen pertenecen al ámbito cortesano de la lírica de cancionero. Por su parte, el largísimo elenco de regalos y dones de pastores que aparece en “—*Ya soy desposado*” (n. 158) se distancia de esta tendencia a la contaminación de ambos universos literarios por la sencilla razón de que se acoge fundamentalmente al patrón de uno de ellos, el rústico: toda la composición constituye un dilatado recorrido —de una deslumbrante riqueza léxica y, diríamos, etnográfica— por los usos, costumbres, vestidos y objetos del mundo del campo. La composición tiene un valor incalculable como radiografía del entorno doméstico y testimonio histórico del medio rural.

Los dos textos finales de la sección de villancicos, como va dicho, presentan sendas vueltas a lo pastoril de motivos inconfundiblemente cortesanos. En el caso de “*Ya no*

quiero ser vaquero” (n. 160), se trata del tópico del rechazo del amor. El propio Encina, como sabemos, cultiva este motivo en otras composiciones de 96JE y no faltan poetas de cancionero que maldicen al dios de amor o que le expresan su rechazo en el contexto de su mal de amores. Aunque los motivos para el rechazo sean un tanto especiales en esta composición (son frecuentes, como dijimos, las referencias monetarias), el poeta salmantino se sitúa en la tradición de un subgénero bastante fecundo entre los autores cancioneriles. Incluso el propio diseño retórico y prosódico del estribillo (“*Ya no quiero ser vaquero / ni pastor, / ni quiero tener amor*”) remite a otros especímenes literarios de nuestra poética del cuatrocientos: la anáfora de “ni... ni”, como vimos en otro lugar de este trabajo, resulta particularmente oportuna para expresar el rechazo del amor y el estado atormentado y confuso del amante cortesano¹⁰¹⁷.

Ya hemos hablado con detalle de la notable peculiaridad del texto que cierra la sección de villancicos pastoriles, “—*Dime, Juan, por tu salud*” (n. 161). Vuelvo una vez más sobre él para remarcar su novedad en lo relacionado con esta presencia de motivos cancioneriles vueltos a lo pastoril. El hecho de que el motivo de la enfermedad de amores recorra toda la composición favorece, lógicamente, la presencia de otros elementos típicamente cancioneriles; pienso en la metáfora de la herida de amor, por ejemplo (“que me cuentes la llaga”, v. 7); o la del fuego de amor, menos frecuente entre los poetas del cuatrocientos, que no podía faltar en un texto innovador como éste: “Siento en mí tan gran cariño / que me quema como fuego” dice Pascual, pastor enamorado (vv. 88-89). El propio Pascual narra a Juanillo el proceso de su enamoramiento; nos tropezamos con un nuevo caso de amor *de visu* porque el enamoramiento se produjo en un momento muy concreto: “—Percançóme esta pasión / el día de la velada, / oteando a mi adamada, / aquella del torrejón, / do sentí tal turbación / que de mí ya desconfío” (vv. 74-77). No queda muy claro si la circunstancia se corresponde con el motivo de la bella en la ventana, pero sí parece evidente que nos movemos en la órbita del amor a primera vista, característico de la poética trovadoresca y cortesana.

En suma, uno de los recursos más comunes manejados por Encina en sus villancicos de pastores es la voluntaria contaminación de elementos rústicos y cortesanos. Se trata, sobra decirlo, de un evidente rasgo de estilo. El poeta teje toda una

¹⁰¹⁷ Aparece en otro momento del mismo texto: “no quiero más embaraço, / ni quiero ser su collaço / ni pastor, / *ni quiero tener amor*” (vv. 35-38). Es un recurso común de la agudeza cancioneril, como sabemos por los versos clásicos de Manrique y Cartagena antes de los de Encina (véase el tercer capítulo, 4.3).

red de intercambios y trasvases entre ambas tradiciones con extraordinaria habilidad y con un marcado conocimiento de ambos universos. La tradición pastoril, expresada en sayagués, se encuentra así con los tópicos y motivos que venían copando los cancioneros de la lírica cuatrocentista, en lo que parece un intento por renovar prácticas y funcionalidades cancioneriles; el resultado es un caudal de materiales de arraigada tradición literaria vertido en un molde novedoso, el del villancico pastoril: vino viejo en odres nuevos.

3.2. A vueltas con lo popular en los villancicos de pastores

La presencia del sayagués como habla de rústicos ha constituido el motivo principal para asignar a los villancicos pastoriles de Encina la vaga condición de poesía popular, popularizante o próxima en alguna medida al universo folclórico y rural. No faltan trabajos y referencias sobre el particular¹⁰¹⁸. Con todo, es preciso aquilatar esta asignación porque, como vamos viendo, el universo culto cancioneril se sitúa en la raíz de la poética y de los tópicos manejados por Encina en esta sección de su *Cancionero*, por mucho que sus protagonistas sean pastores rústicos. ¿En qué medida hay elementos populares, incluso folclóricos, entre los villancicos pastoriles del poeta salmantino?

Indudablemente la figura del pastor rústico conecta con el ámbito doméstico y rural, si bien su presencia no justifica por sí misma la adscripción de los textos al ámbito de literatura tradicional; como mínimo y de entrada, hemos de ser capaces de vincular los textos mismos encinianos a esa tradición. Margit Frenk ya resaltó la figura de Encina cómo único poeta de la época de los Reyes Católicos que demostró un singular interés por la lírica de tipo popular, pero enseguida matizó: “Sin embargo, en Encina encontramos más una poesía de tipo popularizante que poemas basados directamente en cantares folklóricos”¹⁰¹⁹. De acuerdo con la estudiosa mexicana, la revalorización de las cancioncillas populares hunde sus raíces tanto en la corte de los Reyes Católicos como en el palacio de los Duques de Alba; Encina tuvo relación con ambos entornos, como sabemos por MP4 y no es difícil espigar elementos de la lírica tradicional en algunos de sus textos poéticos. Pero de ahí a considerar literatura popular sus villancicos pastoriles

¹⁰¹⁸ Especialmente Magdalena Altamirano: “Lo popular en los “villancicos pastoriles” de Juan del Encina”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.): *Palabra e imagen en la Edad Media (Actas de las IV Jornadas Medievales)*, México: UNAM, 1995, pp. 339-350.

¹⁰¹⁹ M. Frenk: *Entre folklore y literatura*, México: El Colegio de México, 1984 (1971), pp. 31-32. Cita dos ejemplos de esta poesía popularizante pero de raíz eminentemente culta: “Tan buen ganadico” y “Más vale trocar”.

media un salto cualitativo evidente. Altamirano considera que el manejo del villancico, unido al empleo de mudanzas de tipo popularizante, constituye un indicio claro de la presencia de lo popular en los villancicos pastoriles; sin embargo, la poética del villancico en nuestra lírica cuatrocentista resulta eminentemente culta puesto que se trata de la estrofa que, como explicó Beltrán, ocupa el lugar de la antigua canción de amor trovadoresca hasta convertirse, en el filo del quinientos, en la principal estrofa de la lírica cancioneril¹⁰²⁰. Encina emplea el villancico porque es la estrofa dedicada al canto de villanos, sí, pero fundamentalmente porque es la forma que emplea mayoritariamente entre sus composiciones cancioneriles.

Dicho esto, que parece obligado a la hora de acercarnos a la poética del villancico pastoril, conviene no olvidar, por otro lado, que la misma figura del pastor enamorado, central en el ideario de Encina, o motivos como el sueño de los pastores o el ganado que se desperdiga ante la pasividad del pastor amante, hunden sus raíces en la lírica popular como muestran algunas canciones tradicionales recopiladas por Frenk¹⁰²¹: “¿Adónde tienes las mientes, / pastorçillo descuidado, / que se te pierde el ganado?” (n. 1154 bis); “Pastorçico, non te duermas, / que mal se repastan tus ovejas” (n. 1152); o “Si el pastorcico es nuevo / y anda enamorado, / si d’amor adolesce, / perdido es el ganado” (n. 1155 B). Se trata de motivos que vemos por doquier en las composiciones de Encina: los pudo recoger de la tradición popular y los armonizó en su poesía y en sus textos dialogados. Precisamente dos de los estribillos de los villancicos pastoriles aparecen en el repertorio de Frenk con la fuente principal de Encina. Se trata de “—¿Quién te traxo, cavallero, / por esta montaña escura? / —¡Ay, pastor, que mi ventura!” (n. 1003) y “—Ya soy desposado, / nuestramo, / ya soy desposado” (n. 1401). Ambos estribillos aluden a tópicos multiseculares que hubieron de vincularse a la lírica cortesana en tiempos remotos y que perviven en la tradición folclórica hasta nuestros días: por un lado, el motivo de la sierra y el camino solitario por el monte oscuro, lugar inquietante y, al tiempo, posible escenario para el encuentro amoroso. Y, por otro, el

¹⁰²⁰ V. Beltrán: *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988. Véanse también un puñado de puntualizaciones sobre este punto, con particular atención a las raíces cortesanas de un género tan popular como los primeros pliegos sueltos en V. Beltrán: “Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)”, en P. Cátedra (dir.): *La literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca: SEMYR / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006 pp. 363-379. Los primeros pliegos sueltos bebían del universo cortesano y se relacionan con las cortes nobiliarias más poderosas; sucede lo mismo, al cabo, con los villancicos de pastores de Encina, aunque seamos capaces de encontrar en ellos elementos propios de la cultura tradicional.

¹⁰²¹ M. Frenk: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003. Cito por su numeración.

motivo de la boda vinculado al baile popular y celebrativo, del que pueden encontrarse numerosas cancioncillas populares en el repertorio de Margit Frenk. En los dos casos las respectivas mudanzas se salen del universo tradicional del estribillo: Encina recurrió a uno de los procedimientos clásicos para recurrir a las canciones tradicionales en el marco de poemas eminentemente cortesanos, la inclusión de las primeras como estribillo de los segundos o, mejor, la glosa de cantares folklóricos¹⁰²². Por lo demás, no percibimos un sustrato popular o popularizante en la estructura y el diseño retórico de las distintas mudanzas, que se acogen, al menos en el caso de “—¿Quién te traxo, cavallero”, a los cánones cancioneriles. Por su parte, en “—Ya soy desposado” advertimos una intensificación de los procedimientos y usos retóricos sayagueses hasta llegar al extremo de la pura enumeración etnográfica de costumbres, listas de regalos y hábitos de pastores¹⁰²³. Víctor Infantes y Juan Carlos Conde han mostrado no hace mucho una curiosa pervivencia popular de este villancico en los márgenes de un incunable toledano de 1498¹⁰²⁴.

Dos son, igualmente, los villancicos pastoriles que recurren a la estrofa zejelesca, de raigambre tradicional, en la estructura métrica de sus respectivas mudanzas; como vimos, se trata del primero de los textos, “—Dime, zagal, ¿qué has avido” (n. 150), de significación religiosa, y del villancico dialogado con iniciativa femenina, “—Pedro, bien te quiero” (n. 156). Este último consta de veintidós versos hexasílabos y resulta mucho más breve que los demás villancicos pastoriles: ambos rasgos, unidos a la evidente simplificación del estilo sayagués, sí parecen vincularse a una cierta voluntad enciniana de aproximarse al universo de la lírica popular.

¹⁰²² Es un ejemplo claro de la pauta que explica Frenk: “Dentro de la poesía culta, la utilización directa [de los antiguos cantares] se manifiesta principalmente en el empleo de cantarcillos folklóricos como estribillos de “villancicos” o “canciones” que desarrollaban, en un número variable de estrofas, la idea contenida en ellos. Es decir, que se sometía a la canción popular al mismo tratamiento dado a los estribillos de carácter más literario” (M. Frenk: *Entre folklore y literatura*, p. 22).

¹⁰²³ Altamirano precisa que los otros diez villancicos pastoriles “fueron creados a imitación de los cantarcillos folclóricos, por lo cual deben ser considerados popularizantes” (“Lo popular en los villancicos pastoriles”, p. 342). Tengo algunas dudas de que estribillos como “¡Ay, triste que vengo / vencido de amor, / maguera pastor!” (n. 159) o “—Nuevas te trayo, carillo, / de tu mal. / —Dímelas ora, Pascual” (n. 153) puedan considerarse popularizantes o de que se trate de imitaciones de cantarcillos tradicionales; habría que delimitar más bien a qué textos debemos asignar el marbete de popularizantes, pues se trata de una calificación un tanto vaga. Por otro lado, que podamos llegar a considerar el estribillo popularizante no quiere decir que el entero villancico deba tener igual consideración: resulta a todas luces excesivo.

¹⁰²⁴ Véase el ejemplar estudio literario, tipográfico y lingüístico, así como la edición crítica, de este testimonio manuscrito en V. Infantes y J. C. Conde: “La letra sobre la letra. Un testimonio manuscrito inédito de Juan del Encina en unas *Constituciones* (1498)”, en P. Cátedra (dir.): *La literatura popular impresa en España y en la América Colonial*, pp. 671-721. Véase en pp. 688-693 una aproximación a la poética pastoril del inventario de bodas.

Por su parte, el villancico n. 160 (“—*Ya no quiero ser vaquero / ni pastor, / ni quiero tener amor*”) sí tiene una vinculación más clara con el ámbito de los cantares tradicionales. Lo cierto es que la estructura anafórica “no...ni” es muy frecuente en Encina y en la lírica cortesana cancioneril, como dijimos. Pero el motivo del rechazo del amor aparece en formulaciones muy próximas de tipo popular, como el cantarillo n. 745 del repertorio de Frenk: “A nadie quiero querer, / ni quiero querida ser”. En efecto, el estribillo pastoril de Encina parece un remedo de otro villancico suyo, más claramente próximo al repertorio tradicional; se trata del n. 132 (ID3911), que aparece en la sección de villancicos de 96JE: “*No quiero tener querer / ni quiero querido ser*”, una pervivencia evidente del texto tradicional, como ya observó sagazmente la estudiosa mexicana. Los respectivos estribillos de Encina sí parecen relacionados con la vieja canción popular, si bien en ambos textos el motivo del rechazo del amor aparece puesto en boca masculina y no femenina, como sucede en la canción popular. Justo es decir que el rechazo del amor (a veces en figura de dios) es un tópico frecuente en la tradición cancioneril (a menudo con el mismo recurso a la anáfora de “no... ni” aunque más elaborada), como vimos: una vez más, en la noche de los tiempos debieron de intercambiarse las tradiciones popular y culta.

Otra perspectiva que no podemos obviar a la hora de espigar el componente tradicional o folclórico de los villancicos pastoriles de Encina (y creo que es la que más fruto da si queremos buscar elementos tradicionales en la culta poesía de nuestro autor) es la que aportan los estudios comparatistas y los asedios de la antropología cultural. Es posible, a partir de los textos de Encina, vincular algunos de sus motivos a prácticas y contextos populares transculturales que podrían aportar nueva luz para la mejor comprensión de los textos del salmantino y, sobre todo, para situarlos en un contexto folclórico más allá de los límites de la poética culta. No es este el momento de detenernos en un recorrido detallado por las posibles leyendas orales, motivos tradicionales poligenéticos o narraciones populares que cabría poner en relación con la materia pastoril enciniana; pero sí querría, al menos, anotar la enorme utilidad de una perspectiva comparatista como la que adopta José Manuel Pedrosa en sus sugerentes trabajos¹⁰²⁵. Sin ir más lejos, el empleo mismo del sayagués como lengua rústica para el habla de pastores parece conectar con toda una tradición multisecular de ridiculización del habla de pueblos ignorantes: es la burla lingüística o el chiste que parte de la

¹⁰²⁵ Agradezco al profesor Pedrosa su generosidad y sus numerosas pistas e indicaciones.

supuesta ignorancia de los nativos de un lugar concreto a los que se atribuye un atavismo torpe y cómico que cobra tintes de proverbial¹⁰²⁶. En general, el estereotipo del sayagués o charro como encarnación del paleta provinciano pervive en multitud de culturas y bajo multitud de enfoques, como ha mostrado Pedrosa en otro trabajo comparatista revelador¹⁰²⁷. Evidentemente se trata de la tradición folclórica en la que se enmarcan los sayagueses de Encina.

Uno de los recursos más frecuentes en los parlamentos sayagueses es la invocación de un peculiar santoral rústico, que incluye sugestivos nombres de santos que aparecen entre los villancicos pastoriles de Encina y, con más amplitud, en su teatro; entre los villancicos pastoriles encontramos algunos ejemplos de santos rústicos, siempre en el marco de juramentos y exclamaciones: “Júrote para San Gil” (155, v. 3), “aunque pese a San Capacho” (155, v. 75), “Para el cuerpo de San Polo” (156, v. 4), “Yo te juro a San Rodrigo” (153, v. 18). Es difícil no pensar en la posible relación de este tipo de apelaciones a santos rústicos con todo el amplio universo popular de los conjuros, promesas y ensalmos estudiados con detalle por Pedrosa. Santos reales o ficticios que son invocados para encontrar determinados objetos, para salir airosos de una situación o para solicitar una determinada gracia son abundantísimos entre las leyendas y relatos tradicionales de un buen número de culturas¹⁰²⁸. Quizá el santoral rústico sayagués mantenga puntos de contacto con esta tradición popular.

Lo cierto es que algunos tópicos y recursos típicamente sayagueses que encontramos en Encina reúnen algunas características que los aproximan al ancho universo de la transmisión popular, la motivación folclórica y la pervivencia transcultural; la presencia de aspectos formulísticos y estróficos popularizantes, las descripciones de rituales y personajes tipos, la oposición entre pastor y cortesano o la figura misma del pastor sayagués apuntan en esta dirección. Sin salirnos del ámbito de los villancicos pastoriles, sospecho que motivos y tópicos típicamente pastoriles como las pullas entre pastores, el

¹⁰²⁶ Son abundantes en España los llamados chistes de Lepe, tradición que se vincula, por ejemplo, a los llamados chistes de pastuzos; son éstos los “habitantes de la ciudad de Pasto, en el departamento de Nariño, considerados en Colombia como menos inteligentes que el resto de sus paisanos, y sobre los que circulan innumerables historias que se ajustan a patrones universales de ridiculización de los nativos de pueblos o ciudades muy señalados y concretos” (J. M. Pedrosa: “Una colección de leyendas de Armenia (Colombia)”, en *Revista de folklore*, 19 [1999], pp. 90-101; la cita aparece en p. 91). Puede verse una serie de chistes de pastuzos en el citado trabajo de Pedrosa.

¹⁰²⁷ J. M. Pedrosa: “El país de Sayago, el país de Guillermo Tell y otros etnotopónimos y etnolotónimos”, en prensa.

¹⁰²⁸ Véase, en particular, J. M. Pedrosa: “Ritos para atar santos y diablos y para encontrar objetos perdidos: mito y folclore, magia y religión”, en prensa. Véase también, del mismo, “Un santo excéntrico: el culto y la Oración de San Onofre en la tradición hispano-luso-brasileña”, en *Revista Lusitana* 16 (1997), pp. 11-22 y *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oñartzun: Senda, 2000.

codificado ritual de los regalos en las bodas de pastores (presente en “—*Ya soy desposado*”), la descripción del encuentro entre el pastor y el caballero enamorado (“—*¿Quién te traxo, cavallero*”), el santoral rústico del que ya hemos hablado o el relato de una visita al mercado de un pastor que regresa completamente enamorado (“*¡Ay, triste, que vengo*”) presentan rasgos fácilmente asimilables al entorno de lo popular¹⁰²⁹. Por otro lado, si atendemos a la cuestión métrica, conviene llamar la atención sobre los versos hexasílabos —un tanto extraños a la tradición cancioneril— que encontramos en tres composiciones del grupo de villancicos pastoriles: “*Pedro, bien te quiero, / maguera vaquero*” (n. 156), “—*Ya soy desposado, / nuestramo, / ya soy desposado*” (n. 158) y “*Ay, triste, que vengo / vencido de amor, / maguera pastor*” (n. 159). En general, pues, y sin ánimo de abundar por ahora en nuestra prospección, sospecho que lo popular en los villancicos pastoriles de Encina no se encuentra tanto en el hecho de que se trate de villancicos o en el dialecto sayagués empleado por el salmantino; creo que son los estudios de antropología cultural y folclórica comparada los que más nos pueden ayudar en este rastreo. Posiblemente nuevas investigaciones en este sentido contribuirán a perfilar la imagen de un Encina que reúne en su particular sabiduría literaria las facetas de eminente poeta cortesano y, al tiempo, hábil reciclador y armonizador de la cultura popular de su tiempo¹⁰³⁰.

Es interesante notar que la cautela a la hora de determinar lo popular en el villancico de pastores enciniano es la nota predominante en el estudio de Manzano sobre las presuntas raíces populares de la música de Encina¹⁰³¹. Aunque revela algunos indicios de tipo popular para algunos de los villancicos que hemos abordado (lo cual cuadraría con el recorrido que he venido trazando en las últimas páginas¹⁰³²), este musicólogo

¹⁰²⁹ Sobre el motivo de las pullas y la obra enciniana, véase Françoise Maurizi: “Langue et discours: la pulla dans le théâtre de la fin du XVème siècle”, *Voces*, 4 (1993), pp. 97-105.

¹⁰³⁰ Ahí está la composición n. 158, “—*Ya soy desposado*”, que aglutina, como vimos, un sinfín de motivos folclóricos y una riqueza que llamamos etnográfica, en particular por la descripción del modo de vida campestre en general y de los regalos de boda en particular. El repertorio de ropas, comidas, costumbres y objetos de regalo resulta realmente exuberante. Habría que preguntarse por el uso de un texto como este en ámbito cortesano; parece proponer todo un desfile de modelos rústicos que resultaría enormemente atractivo en el ámbito cortesano donde se leía. Aparece aquí el Encina reciclador de la tradición popular de su tiempo; desde este punto de vista, un texto como “—*Ya soy desposado*” se sitúa en las antípodas de la ortodoxia cancioneril y culta de otros villancicos pastoriles. Dejo este análisis contrastado para una mejor ocasión. Véase el citado trabajo de V. Infantes y J. C. Conde: “La letra sobre la letra”, que incluye, entre otros interesantes materiales, la reseña de cuatro versiones en pliegos sueltos profanos y religiosos de este villancico pastoril (pp. 700-701).

¹⁰³¹ Miguel Manzano Alonso: “¿Hay raíces populares en las composiciones de Juan del Encina?”, en Manuel Morais (ed.): *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca: Diputación Provincial / Centro de Cultura Tradicional, 1997, pp. 17-26.

¹⁰³² “Escuchando y leyendo el repertorio de Encina se percibe claramente que cada vez que el músico-poeta compone un texto imitativo del lenguaje popular, sobre todo pastoril, ateniéndose a la moda de su

matiza las afirmaciones excesivas de algunos estudiosos demasiados dados a reconocer formas y motivos populares en la música enciniana. Una vez más las perspectivas musical y literaria se compenetran a la hora de explicar la obra del salmantino.

3.3. La retórica cancioneril a lo sayagués: algunos rasgos

Otro aspecto de gran interés que observará cualquier lector atento de los villancicos rústicos encinianos es el encuentro singular que se produce entre la retórica de la agudeza cancioneril y el léxico pastoril con su sustrato rústico propio. La simbiosis literaria de ambos fenómenos da lugar a un producto nuevo, original del poeta salmantino, el villancico de pastores. No es muy difícil espigar en los villancicos rústicos un buen número de recursos y procedimientos retóricos tomados de la tradición cancioneril e identificarlos con precisión dentro de la poética de la agudeza practicada por Encina con extraordinaria pericia; se trata de recursos que conocemos bien por la obra del propio poeta salmantino quien aporta así aire fresco a la poética del cancionero castellano; su herramienta literaria no es otra, pues, que la vuelta a lo pastoril de unos modos retóricos que venían siendo utilizados hasta su agotamiento por los poetas de su tiempo.

Así, el recurso característico de la retórica cancioneril por excelencia, la *annominatio*, presenta una versión sayaguesa en algunos villancicos pastoriles; por ejemplo, en “—¿Quién te traxo, caballero,” el pastor trata de consolar al caballero con expresiones sugerentes: “Descordoja ya tu saña, / desensaña tus cordojos, / dexa ya holgar tus ojos / siquiera en esta montaña” (n. 157, vv. 60-63). Es un clásico recurso de *derivatio* a través de una expresiva morfología rústica (el prefijo des-) que recurre al quiasmo sintáctico y morfológico en versos contiguos. La intervención anterior del pastor, sin salirnos del mismo poema, tiene resonancias parecidas con procedimientos estilísticos distintos: “Dime, dime quién tú sós / y endílgame quién es ella; / no

tiempo, elige un estilo musical que pueda sugerir a los oyentes un ambiente popular, seguramente rural. Si examinamos atentamente los títulos *Antonilla es desposada*, *Dacá*, *baylemos*, *carillo*, *Nuevas te trayo*, *carillo*, *Pedro*, y *bien te quiero*, *Quédate*, *carillo*, *adiós*, *Tan buen ganadico*, y *Ya soy desposado*, observamos en todos ellos un estilo bastante uniforme: sencillez en la melodía, ritmo ternario como descriptivo y evocador de la danza rural (...), homofonía estricta, con ausencia casi total de vocalizaciones y sólo con el retardo en la voz superior, necesario para realizar la mecánica sonora de las cláusulas, que ni siquiera se da en todos los casos” (A. Manzano: “¿Hay raíces populares en las composiciones de Juan del Encina?”, p. 24). Esta afirmación es compatible con otra, previa, que realiza el musicólogo como primera conclusión: “La inmensa mayoría de las composiciones de Juan del Encina pertenecen al estilo “culto”. En ellas aparecen claramente las características de la música de escuela, es decir, los procedimientos compositivos vigentes por la época en que vivió el músico” (p. 23).

quellotres tu querella, / aunque pese a non de Dios” (vv. 46-49). La reduplicación (“Dime, dime”) y el paralelismo se combinan aquí con el léxico específicamente pastoril, dando lugar a esta particular simbiosis a la que me refiero. Encontramos también un típico juramento rústico, del que ya hemos hablado algo, unido a un término tan marcadamente cancioneril como ‘querella’. Precisamente la curiosa aliteración del verso 48 (“no quellotres tu querella”) se erige en icono del entreveramiento de los universos estilísticos sayagués y cortesano; en última instancia revela la gran habilidad de Encina a la hora de la intensificación retórica y la mixtificación literaria en el marco de sus villancicos de pastores. Obviamente, tal capacidad es similar a la que demuestra nuestro poeta a la hora de aclimatar temas y tópicos amorios al ámbito rústico.

Por otra parte la anáfora, recurso de repetición por excelencia, también aparece vuelta a lo sayagués en la descripción del enamoramiento que traza el pastor del villancico “¡Ay, triste, que vengo”. En la descripción de su repentino amor de vista, ante el que se encuentra confundido, Encina pone en su boca este recurso estilístico: “De ver su presencia / quedé cariñoso, / quedé sin hemencia, / quedé sin reposo, / quedé muy cuidadoso, / *vencido de amor, / maguera pastor*” (vv. 25-31). Los recursos de *sotileza* se ponen así al servicio de la ideología pastoril: aunque pastor, la voz lírica del protagonista de este texto puede confirmar la radical verdad de su enamoramiento; y una prueba de ello, en absoluto irrelevante, es que utiliza la retórica de los enamorados cortesanos, la de los poetas cancioneriles de la generación de Encina. Sin salirnos del empleo de la anáfora, conviene recordar que hay una estructura anafórica particularmente querida por los poetas cancioneriles por su oportunidad a la hora de reflejar los tópicos de amores, la anáfora “ni...ni”. Precisamente suele emplearse, como sabemos, en el marco de los recursos de *cohabitatio* o convivencia de motivos contrapuestos, que permiten al poeta la posibilidad de no decidirse por ninguna de las alternativas enunciadas¹⁰³³. Esta particular anáfora es característica de los tópicos de rechazo del amor o de abandono de la vida pastoril, nada infrecuentes en el cancionero castellano (en particular entre las últimas generaciones de poetas de cancionero); ambos tópicos, acompañados de la obligada pauta estilística en forma de anáfora, aparecen en el seno de nuestros villancicos pastoriles. En concreto, la anáfora “ni... ni” conforma, como dijimos, la pauta estructural fundamental del villancico “Ya no quiero ser vaquero” (n. 160) desde su mismo estribillo: “*Ya no quiero ser vaquero / ni pastor, / ni*

¹⁰³³ Véanse varios casos en Encina en el capítulo dedicado a la retórica de las coplas de amores (4.4).

quiero tener amor” (vv. 1-3), versos que se repiten con variaciones mínimas en las dos últimas mudanzas. En este abandono de la vida pastoril y de toda posibilidad de amar —para el que hemos sugerido un anclaje autobiográfico muy concreto— el pastor que ostenta la voz lírica emplea un recurso de *antitheton*, la *cohabitatio*, y una de las estructuras anafóricas más decididamente cancioneriles.

Dentro de la sección de villancicos pastoriles, Encina ha empleado este mismo recurso en la cuarta de las composiciones, “—*Nuevas te trayo, carillo*” (n. 153). Se trata de otro momento, dentro del ciclo de villancicos, en el que aparece precisamente el motivo del abandono de la vida pastoril: cuando ante las noticia de la boda de su amiga, el pastor que luego identificaremos con Pedro, abomina, ante su amigo Pascual, de la vida pastoril en todas sus dimensiones. El resultado es un indudable acierto literario de Encina:

—Ya no quiero el caramillo / ni las vacas ni corderos, / ni los sayos domingueros / ni el capote de pardillo, / ni quiero ya çurroncillo / ni cotral, / ni yesca ni pedernal. (vv. 67-73).

Las ropas rústicas (sayo, capote), la impedimenta pastoril (el zurrón, el cotral y los instrumentos para hacer fuego) o los mismos animales que pastorea quedan relegados por el tajante abandono de lo pastoril que propone aquí el pastor Pedro. Al margen de este tópico, lo interesante es que el procedimiento retórico al que recurre Encina, la retórica anáfora de “ni...ni”, aparece manejada con una extraordinaria habilidad, integrada en un contexto inequívocamente sayagués. Es la retórica cancioneril puesta al servicio del amor de los pastores.

Reparemos, por ejemplo, en una metáfora como la del fuego de amor para expresar la pasión amorosa. Se trata de una metáfora poco frecuente en el cancionero castellano del XV, pero que se popularizará en las décadas posteriores a nuestro poeta, que la usa ocasionalmente. Es interesante tropezarnos con ella en un villancico pastoril tan relevante como “—*Dime, Juan, por tu salud*” (n. 161), el que cierra la sección. La referencia figura en el marco de la detallada sintomatología amorosa que encontramos en ese texto: “Siento en mí tan gran cariño / que me quema como fuego, / elo preguntado al crego, / no me sabe dar aliño” (vv. 88-91). En general, las descripciones, tópicos y referencias al amor de pastores que encontramos constantemente entre estos villancicos beben de la retórica cancioneril y a menudo persiguen esa misma finalidad de la agudeza que hemos encontrado en otros textos encinianos de inspiración no

pastoril. Un último botón de muestra de este fenómeno lo constituye el empleo sayagués del elogio imposible mediante el recurso a la hipérbole de la cifra “mil”, que ya señalamos en el caso de las coplas de amores de Encina. La versión pastoril de esta hipérbole típicamente cancioneril muestra a las claras la eficacia de la fusión de los dos códigos literarios. Con mayor medida si el contexto donde aparece es precisamente uno de los villancicos más acusadamente pastoril, “—*Una amiga tengo, hermano*” (n. 155), composición en la que dos pastores, recordemos, rivalizan en el amor de sus respectivas zagalas:

—Repulo mil chançonetas, / húrdole mil remoquetes, / hágole mil sonsonetes, / cálçole mil çapatetas, / tráyole mil berbelletas, / y aun ella más merecía. / ¡*Juro a diez, más es la mía!* (vv. 116-122)

La hipérbole aparece, como vemos, en un contexto marcadamente popular: el sonsonete o la zapateta son movimientos y bailes pastoriles documentados como tales en el folclore castellano¹⁰³⁴; la danza tradicional de los pastores se hace así cortesana mediante la retórica cancioneril.

En suma, los villancicos de pastores encinianos presentan una retórica propia fundada esencialmente en el empleo de recursos estilísticos extraídos de la tradición poética cancioneril, pero manejados desde el supuesto dialecto rústico o sayagués. Encina es un consumado especialista en la combinación de ambos códigos que realiza con extraordinaria habilidad. El resultado es un conjunto de textos de notable originalidad en los que la fiesta pastoril se hace cortesana y viceversa.

3.4. La firma de Juan del Encina

Por distintos motivos Encina se sentía particularmente orgulloso de sus villancicos pastoriles. Como sabemos, el poeta salmantino hizo causa de la defensa y el elogio de lo pastoril en sus distintas facetas. Ya fuera desde un enfoque serio o abiertamente cómico, humanista y culto o bien popular y rústico, su defensa de lo pastoril, como dijimos, es una constante ideológica de su obra y la bisagra en torno a la cual gira buena parte de su universo literario, en poesía como en teatro. Junto a esto, la originalísima combinación

¹⁰³⁴ En otro villancico de esta sección aparece también el baile de la zapateta; se trata del n. 158, en el contexto de las celebraciones por la boda entre pastores: “—¡Quánta castañeta, / Mingo, por el cielo! / — Y aun ¡qué çapateta / dava allí un moçuelo, / a tremer el suelo!” (vv. 111-113).

de lenguaje sayagués y perfección formal cancioneril hace de sus villancicos de pastores una sección particularmente importante dentro de su *Cancionero*. Sospecho que ese sentimiento de legítimo orgullo hacia la propia obra —algo por otra parte muy característico del salmantino— fue lo que llevó a Encina a insertar su propio nombre en el seno de algunos de los villancicos rústicos. Es bien conocida la obsesiva presencia del poeta en las rúbricas (yo añadiría también en los acrósticos) de las composiciones de su propio *Cancionero*¹⁰³⁵; pero en la sección de villancicos de pastores da un paso más: mediante distintas referencias y apelaciones, revestidas a menudo del ropaje rústico, el poeta inserta su propio nombre en el cuerpo mismo de algunas composiciones. El resultado es una suerte de firma de los villancicos de pastores, con la más que posible finalidad de que no hubiera lugar a dudas sobre la paternidad de las composiciones¹⁰³⁶. Lo cierto es que las rúbricas de la sección de villancicos de pastores no contienen el nombre de su autor como sucede con otros conjuntos de textos de la compilación; quizá esto fuera la causa de que supliera esta ausencia con el recurso a la firma al que me refiero.

Encina firma sus villancicos pastoriles de dos modos diferentes; el primero de ellos consiste en el acróstico, un procedimiento muy de su gusto, como sabemos por las coplas de amores. Los acrósticos aparecen dos veces entre los villancicos pastoriles y en los dos casos se configuran a partir de la letra inicial de cada copla; así sucede en el segundo de los villancicos, de tipo religioso, “—*Anda acá, pastor*”: las iniciales de las seis mudanzas de que consta la composición conforman un acróstico, ANYCNE, esto es, el apellido de nuestro poeta invertido. El segundo acróstico, más extenso, se extiende a través de las veinte mudanzas que integran “—*Una amiga tengo, hermano*” y conforman un mensaje explícito acerca de la autoría del salmantino: IUAN DEL ENZINA ME TROBO.

Por otro lado, son cinco las ocasiones en las que Encina recurre a una firma explícita en el interior de las composiciones; en general, el juego con las distintas posibilidades léxicas que le ofrecía su propio apellido “pastoril” es aprovechado por el salmantino en las distintas ocasiones. Así, en “—*Daca, bailemos, carillo*”, un villancico en el que

¹⁰³⁵ Véase Patrizia Botta: “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 373-389 y mi trabajo “Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”, ponencia leída en el XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Cáceres, 25-29 septiembre de 2007), en prensa.

¹⁰³⁶ Habría que recordar aquí el motivo quasi-filológico que aduce Encina para justificar la compilación de su propio *Cancionero*: “porque andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas más, que como mensageras avía embiado adelante, que ya no más mas agenas se podían llamar” (Pérez Priego, p. 27).

dialogan los pastores Pascual y Pedro, encontramos la siguiente referencia: “—¿Que quieres a Bartolilla?, / que ella y otra su vezina, / carra San Juan del Enzina, / son idas a la vigilla” (vv. 39-42). Pascual comunica al carillo Pedro que su amiga Bartola ha marchado hacia (“carra”, “cara, hacia”) una iglesia o ermita cercana a un vigilia de oración; Pedro decidirá ponerse en camino igualmente hacia allá para rondar a la zagala. Encontramos aquí el nombre de nuestro poeta convertido nada menos que en un topónimo de una iglesia; con mayor atrevimiento, con sorna incluso, el salmantino se canoniza en vida al dar a la iglesia su propio nombre en forma de advocación del santoral; el propósito humorístico resulta evidente.

El siguiente villancico, “—*Una amiga tengo, hermano*”, contiene el largo acróstico de veinte letras del que hemos hablado; se trata de otro villancico dialogado en el que, suponemos, hablan los dos mismos pastores del texto precedente: como dijimos, en sus intervenciones alternas presumen de la belleza de sus respectivas zagalas. Hacia el final de la composición, en las mudanzas antepenúltima y penúltima, nos topamos con una referencia autobiográfica a nuestro poeta, una cita que no cuadra con el resto de la composición y que resulta postiza a todas luces:

—¡Ora juro a non de Dios! / tus trobas y cantilenas, / que dizen que son ajenas / y el dueño tú no lo sós. / Desenártote entre nos, / aunque estás en terroría. / ¡*Juro a diez, más es la mía!* // —¡Bien me plaze dessa ñota! / ¡Hides putas, rabadanes! / Ladran detrás como canes / y no saben una jota. / No les daré más bellota / del enzinal que solía. / ¡*Juro a diez, más es la mía!* (vv. 123-136)

Sin previo aviso, la pugna entre ambos pastores por sus amadas queda relegada de un modo artificial exclusivamente al estribillo. Lo que encontramos en las mudanzas es una referencia —una más— a una acusación contra nuestro poeta que debió de tener cierta difusión en el entorno cortesano en el que se movía; desde luego, nos hacemos cargo de lo que el salmantino pensaba acerca de esos *maldizientes*, como les llama en otros lugares, y de la acusación de apropiarse composiciones ajenas¹⁰³⁷. Por otro lado, para el recurso del *locus a nomine* emplea la metáfora de la encina y las bellotas como representación de su propia obra literaria: el encinal viene a ser el ámbito de su creación

¹⁰³⁷ Me parece particularmente relevante ahora el hecho de que uno de los dos interlocutores asuma la voz del propio poeta; esto revela que, con seguridad, como hemos visto en otros lugares, el propio Encina recitó o cantó este texto, posiblemente en el mismo alcázar de los Duques en Alba de Tormes, el lugar donde representó otras piezas dialogadas y teatrales.

artística, en tanto que las bellotas constituyen el producto elaborado, sus textos, como sabemos por otras referencias similares¹⁰³⁸. Las referencias autobiográficas, máxime si son en sayagués, plantean siempre ciertas dificultades de interpretación: no sabemos muy bien si la promesa final (“no les daré más bellota / del enzinal que solía”) tiene relación con el origen de la misma acusación¹⁰³⁹; también resulta oscuro el contenido de los versos 127 y 128: ¿qué puede significar “estar en terrería” en el habla pastoril?¹⁰⁴⁰ No deja de ser llamativo que en una composición en torno a la rivalidad entre las zagalas de dos pastores Encina saque a relucir la rivalidad que le enfrentaba a los célebres “maldizientes” de su obra. En cualquier caso, la firma del salmantino aparece a las claras, con el añadido esta vez de la necesaria puesta en escena por parte del propio poeta y no de otros posibles actores.

El larguísimo villancico “—*Ya soy desposado*” (n. 158), contiene también un *locus a nomine* con la cita expresa de nuestro poeta. Todas las mudanzas presentan la misma estructura: dos versos de pregunta de un pastor no identificado, tres versos de respuesta a cargo del pastor Mingo y dos versos de repetición del estribillo; todas las cuestiones se relacionan con la reciente boda del pastor Mingo que va contando a su interlocutor pormenores detallados del acontecimiento. En una de las mudanzas, el pastor anónimo pregunta a Mingo por su zagala: “—¿Es quiça vezina / de allá de tu tierra? —Yo soy del Enzina / y ella es de la Sierra, / que me dava guerra. / *Nuestramo, / ya soy desposado*” (vv. 41-45). El nombre de nuestro poeta vuelve a transformarse en un topónimo, el lugar de origen del pastor Mingo; nótese que, una vez más, el salmantino se identifica con Mingo, el pastor recién casado, uno de los protagonistas del diálogo de pastores¹⁰⁴¹. Lo

¹⁰³⁸ Ya hablamos en otro lugar del “encinal” como una referencia autobiográfica con referente diverso: posiblemente fuera una alusión a las posesiones de sus mecenas y al enorme castillo de Alba de Tormes, la residencia de los Duques y del propio poeta. Aparece en el villancico pastoril “—¿*Quién te traxo, caballero*” (n. 157): “y es mi choça so un enzina, / la mayor deste enzinal” (vv. 76-77). Se trata de un tercer ejemplo de firma en los villancicos de pastores, en el que no me detengo ahora. Véase mi trabajo “Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)”, ponencia leída en el XVIII Colloquium (Londres: Queen Mary, 28-29 junio de 2007), en prensa.

¹⁰³⁹ ¿Prestaría Encina sus textos a poetas y cortesanos que se los apropiaron? ¿Le acusarían de plagio por apropiarse él mismo de cantarcillos tradicionales para su glosa culta? Lo que parece claro es que Encina promete no volver a hacer partícipes a esos cortesanos de sus obras literarias.

¹⁰⁴⁰ Nos daría una pista del propio Encina porque la referencia alude expresamente al pastor Juan. La terrería parece algún tipo de impuesto o relación contractual vinculada a la tierra. Podría tratarse de una alusión a su dependencia de sus mecenas, algo que encaja con otras referencias similares que ya conocemos. Pero sigue siendo oscura la alusión en segunda persona del otro pastor: “Desenártote entre nos” (v. 127).

¹⁰⁴¹ Si la referencia fuera estrictamente autobiográfica quizá cabría plantear si en efecto Encina se casó durante sus años salmantinos en Alba de Tormes. No parece coincidir esto con otras informaciones que tenemos de él (por ejemplo, parece que estaba ordenado de menores); por otro lado, la boda entre pastores es un tópico rústico bien conocido y desarrollado.

considero un indicio más de que muy probablemente el propio Encina actuaría en la escenificación cortesana de los villancicos rústicos. Desde luego, es difícil no entrever la particular sintonía que se establece entre el pastor y el público cortesano, que escucha a uno de los actores decir a las claras: “Yo soy del Enzina”; parece una presentación en toda regla y esto soporta la hipótesis de que el mismo poeta escenificaría su composición pastoril, lo cual confiere mayor habilidad al recurso del *locus a nomine* y revela claramente el humor que persigue Encina con este tipo de citas¹⁰⁴².

No encontramos referencia al nombre de nuestro autor en el penúltimo de los textos de la sección pastoril, el villancico “*Ya no quiero ser vaquero*”; sin embargo, ya subrayamos la posible interpretación autobiográfica que subyace en ese texto. En cambio, la composición final (“—*Dime, Juan, por tu salud*”, n. 161) nos pone en la pista de este recurso desde el verso inicial, pues se trata de un diálogo entre dos pastores, Pascual (el enfermo de amor) y Juan (el experto en materia de amores), que se identifica con Encina. El primero llama “pariente, primo segundo” (v. 60) y “Juanillo” (v. 34) al segundo. Pero la firma explícita aparece en la segunda parte del texto, con una referencia autobiográfica bastante evidente:

[Pascual] —Aunque sós destos casares, / de aquesta silvestre enzina, / tú sabrás dar melecina / a mis cuitas y pesares, / pues allá con escolares / ha sido siempre tu crío. / ¡*Si es mal de amor el mío!* // [Juan] —Miafé, Pascual, bien lo siento, / aunque yo crego no soy, / que sonriéndome estoy / no conocer tal tormento: / es amor tu perdimiento. (vv. 102-113)

En esta ocasión la firma de Juan del Encina contiene una referencia clara a sus orígenes familiares; no se ha citado este texto, hasta donde yo sé, para trazar el itinerario biográfico del salmantino, pero aquí vemos a las claras la confirmación del origen humilde (campestre o “silvestre”) de nuestro poeta, así como su educación en la Salamanca universitaria en su juventud (“allá con escolares, / ha sido siempre tu crío”). Y aún encontramos una precisión más, ésta última en boca del propio pastor Juan: la negación de su condición sacerdotal (“yo crego no soy”), lo cual cuadra igualmente con la sabemos de Encina, quien esta ordenado de menores, pero no fue presbítero hasta el

¹⁰⁴² No olvida detalle en este sentido: las referencias intratextuales sintonizan con un público cortesano y con la concreta representación palaciega; pero los dos acrósticos presuponen, más bien, un lector, no un espectador.

final de su vida¹⁰⁴³. De igual modo, me parece sugerente el rol de pastor experto en amores que asume nuestro autor: diagnostica atinadamente la enfermedad que padece Pascual (“es amor tu perdimiento”). Y aún más interesante resulta el hecho de que el pastor Pascual pida a Juan un diagnóstico de su posible enfermedad en calidad de experto y apelando precisamente a su condición de escolar. Muy posiblemente tenemos aquí un indicio más de ese tratamiento escolar de la materia amorosa de que hacía gala el estudio salmantino, como sabemos por los textos *de amore* (con la Celestina de telón de fondo) que tan sabiamente estudió Cátedra¹⁰⁴⁴. Encina es hijo de su tiempo y pasó por las aulas de Salamanca con aprovechamiento: en realidad toda su obra literaria revela una recepción singular del tratamiento doctrinal de la materia amorosa, desde las coplas de amores hasta las obras dramáticas pasando, por supuesto, por los villancicos de pastores o los romances.

El rastreo de la firma de nuestro poeta en los villancicos pastoriles muestra el aprecio particular que sentía Encina por este subgénero literario de su cosecha; y muestra igualmente esa fijación casi obsesiva que tenía el salmantino por sus propias creaciones. Pero el recurso del *locus a nomine* no es sólo un modo de evitar plagios y dudas de atribución: nos ha servido igualmente para detectar una singular relación del Encina poeta y actor con su público cortesano, aquellas gentes del palacio de Alba de Tormes a quienes no se les escaparía la dimensión alusiva y cómica de las autocitas de nuestro poeta. Por último, nos hemos acercado a una dimensión muy evidente en los villancicos rústicos a la que ya he mostrado atención: la funcionalidad dramática de los villancicos de pastores y las extraordinarias posibilidades escénicas de este conjunto de textos. Hora es de que pasemos a considerar esta sección del *Cancionero* de Encina desde este original punto de vista.

3.5. Rasgos dramáticos y musicales: entre poesía cancioneril y teatro cortesano

Es una realidad bien documentada la funcionalidad dramática de algunos textos cancioneriles. La investigación sobre el teatro en la época de los Reyes Católicos ha incidido precisamente, como hemos sugerido más arriba, en las huellas de dramaticidad

¹⁰⁴³ Véase, por ejemplo, el comentario de A. del Río, en su edición (p. XXVII). No se ordenaría de presbítero hasta el viaje a Jerusalén, hacia 1521, como cuenta en la *Tribagia*.

¹⁰⁴⁴ Recordemos sus dos títulos indispensables, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad, 1989 y los *Tratados de amor en el entorno de Celestina*, Madrid: Nuevo Milenio, 2001.

presentes en textos poéticos cancioneriles¹⁰⁴⁵. En mi opinión los villancicos pastoriles de Juan del Encina responden con singular eficacia a un análisis desde esta perspectiva teatral o parateatral; no sólo eso: la propia posición que ocupan los villancicos en el *Cancionero* del salmantino, como va dicho, revela a las claras que tanto su creador como su público cortesano los encontraban muy próximos a las obras abiertamente dramáticas que leemos en la sección final de 96JE.

Durante el repaso detallado de cada uno de los textos que conforman la sección de villancicos rústicos hemos señalado su dimensión dramática. Resultaba evidente en el caso de los dos villancicos religiosos: presentan acotaciones y un movimiento de personajes que los convierten en particularmente adecuados para la representación escénica. Es difícil no conjeturar una puesta en escena en la célebre sala del castillo-alcázar ducal de Alba de Tormes: Encina era el encargado de espectáculos en palacio. El dato añadido en las páginas anteriores acerca del protagonismo del propio responsable de los espectáculos como actor de sus composiciones cobra singular importancia; de un modo paralelo a lo que sabemos de su teatro, el propio Encina debió de escenificar los villancicos pastoriles. La condición dialogada de casi todos los textos facilita claramente esta dramatización, que iría más allá de un simple recitado alterno de los textos. Ya hemos examinado con un cierto detalle la funcionalidad dramática de los villancicos en el caso de “—*Levanta, Pascual, levanta*” y “—¿*Quién te traxo, caballero*”, textos que aparecen como deshecha de romances en otra sección del *Cancionero* enciniano¹⁰⁴⁶. Y nos hemos detenido también en la serie de cuatro textos que aparece íntegramente en esta sección de villancicos rústicos (nn. 153-156) iniciada con “—*Nuevas te trayo, carillo*” (n. 153); en esta última serie se traza una historia muy concreta de amores (con final feliz) entre el carillo Pedro, su zagala Bartolilla y el

¹⁰⁴⁵ Véanse, entre otros, M. Haro: “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”, Manuel Moreno: “Poesía dialogada, al fin y al cabo teatro: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero”, en Alan Deyermond (ed.): *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 30), 2000, pp. 19-32; A. Rodado: “Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas”, en F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.): *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 25-44; o el trabajo de A. Cortijo: “Notas a propósito del *Convite burlesco* de Jorge Manrique a su madrastra”, *Revista de Filología Española*, LXXXIII (2003), pp. 133-144, por citar algunas investigaciones representativas. Al respecto, es ahora fundamental el interesante recorrido bibliográfico trazado por Álvaro Alonso en su trabajo “El teatro en la época de los Reyes Católicos”, ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya).

¹⁰⁴⁶ Véase el capítulo correspondiente, en particular el epígrafe “Música, poesía y teatro en la corte del Duque de Alba” (2.1.2. del capítulo IV). A este respecto, puede verse también mi trabajo “Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores”, en prensa. Agradezco a Vicenç Beltran algunas puntualizaciones en este punto.

amigo Pascual. Es difícil proponer una ocasión concreta para la representación teatral de este ciclo de cuatro textos, pero estoy convencido de que, al igual que sucedía con los romances y sus deshechas, la peculiar organización unitaria de estos textos en 96JE se corresponde con una escenificación dramática concreta, que incluiría —como ya vimos— una danza pastoril en escena. La *dispositio* de los textos, por tanto, contribuye a demostrar su inspiración teatral¹⁰⁴⁷.

Por otro lado, la danza integrada en la pieza dramática está fuera de toda duda, como muestran claramente los versos de “—*Daca, bailemos, carillo, / al son deste caramillo*” (n. 154), en los que encontramos referencias muy explícitas a los pasos de la danza pastoril; y no sólo en el estribillo: “salta, salta, sin falseta, / abarre la çapateta” (vv. 4-5) o “ponte en el corro en jubón; / mira qué agudillo son / para salto con gritillo” (vv. 18-20). La danza constituye un elemento indispensable de las obras dramáticas encinianas, en particular en el caso de los villancicos de cabo que cierran las representaciones dramáticas. Lo interesante en esta ocasión es la virtualidad dramática de la danza en el marco de la historia pastoril que se dramatiza; es decir, la puesta de la danza al servicio de la progresión teatral¹⁰⁴⁸. En efecto, como dijimos, en este pequeño ciclo pastoril existe una verdadera progresión que presupone una cierta evolución psicológica en los personajes: precisamente, el villancico “—*Pedro, bien te quiero*”, que cierra el ciclo, muestra que el final feliz de la historia esbozada (la aceptación por parte de Bartolilla del servicio amoroso de Pedro) se debe a la eficacia de la danza que el pastor llevó a cabo en los textos anteriores, cuando Pedro no tenía aún la correspondencia de su zagala; el tenor literal del texto, puesto en boca de la pastora, no ofrece lugar a dudas “Has tan bien bailado, / corrido y luchado, / que me has namorado / y de amores muero” (vv. 3-6). Como dije, Cátedra propone otro ejemplo de danza pastoril explícita en el marco del *Cancionero musical de Astudillo* en un texto religioso navideño, “¡Dios te salve, nuestra ama”; obviamente la tradición cerrada y religiosa de esta composición zejelesca es muy divergente de lo que leemos en Encina. Pero no deja de ser sugerente

¹⁰⁴⁷ También contribuyen algunas acotaciones que aluden a la caracterización, vestimenta y movimiento de los personajes: “Andemos ora, priado, / y allá, muy passo a passillo” (n. 154, vv. 73-74); “qu’el cordojo y sobrecejo / ya quitando se me va. / Anda, carillo, anda acá, / dexemos la temosía” (n. 155, vv. 139-140); “en este monte sombrío / cuéntame tu modorrío” (n. 161, vv. 9-10).

¹⁰⁴⁸ Al respecto, véanse C. F. McGinniss: “Perceptions of Transformation and Power: an Inheritance to Encina’s Choreographic Plan”, *Hispanófila*, 120 (mayo 1997), pp. 15-27, así como el reciente trabajo de A. del Río: “The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights (with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts)”, en Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.): *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Aldershot: Ashgate, 2007, en donde se analiza con detalle la novedad del empleo enciniano de villancicos de cabo sin descuidar el punto de vista musical.

el hecho de que en ambos casos se trate de danzas pastoriles enmarcadas en cancioneros musicales (o susceptibles de musicalización, como es el caso de Encina) que presentan una ordenación concreta fundada en la virtualidad musical y performativa¹⁰⁴⁹.

Evidentemente la existencia de una danza en escena nos obliga a volver sobre la cuestión musical. Como ya dijimos, los cuatro textos que nos interesan ahora aparecen musicados en el *Cancionero Musical de Palacio* (MP4), la gran compilación musical de la capilla real de los Reyes Católicos, en la que tanto relieve cobra la música de Juan del Encina, el autor y músico mejor representado¹⁰⁵⁰. Puesto que también debe atribuirse a nuestro poeta la partitura musical de estos cuatro textos, parece razonable sospechar que la escenificación de este conjunto de villancicos en el palacio de Alba de Tormes incluyó la música preparada por Encina¹⁰⁵¹. Se trataría, pues, de un espectáculo cortesano muy ambicioso, semejante al que llevaría a las tablas a partir de los siete textos de la sección de romances y deshechas. Un espectáculo complejo, en el que se dan la mano poesía cancioneril y partitura musical, danza popular y público cortesano. Y con la segura participación del Encina como cantor de su propia composición, práctica que debió de ser bastante habitual en él. Por otra parte, encontramos en estos cuatro textos algunos recursos musicales de Encina que ya advertimos en el ciclo de textos de los romances y sus deshechas. Es interesante, por ejemplo, la perfecta adecuación entre frase musical y configuración prosódica de los textos¹⁰⁵². Como otras veces, no falta un artificio muy del gusto del salmantino, la correspondencia explícita entre texto y música; lo encontramos en los versos 19 y 20 de “—*Daca, bailemos*,

¹⁰⁴⁹ Véase P. Cátedra: *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, pp. 288-310. En los dos casos la danza pastoril presenta grandes posibilidades dramáticas y estructuralmente se sitúa al servicio de la narratividad de la serie correspondiente.

¹⁰⁵⁰ En concreto, los cuatro textos —según el orden de 96JE— ocupan los números 281, 282, 285 y 278 de la edición de Romeu (*La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, 3-B).

¹⁰⁵¹ De hecho, Romeu Figueras, gran estudioso del *Cancionero Musical de Palacio*, hace una interesante comparación entre 96JE y MP4 con interesantes precisiones para la cuestión cronológica y la configuración textual: los textos de Encina “contenidos en el CMP y al mismo tiempo en el Cancionero del poeta, de 1496, y en su gran mayoría copiados en nuestro código sobre originales procedentes de la capilla musical de los Duques, constituyen, sin duda, estados anteriores, aunque muy próximos, a su redacción definitiva, es decir, la del impreso de 1496” (*La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, 3-A, p. 211). Agradezco a Tess Knighton, del Clare College de Cambridge, su generosa ayuda a la hora de abordar las relaciones entre música y literatura en el *Cancionero Musical de Palacio*; es indispensable, a este respecto, T. Knighton: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2001.

¹⁰⁵² Véase la partitura musical de los cuatro textos en la edición completa de la obra enciniana de M. Morais: *La obra musical de Juan del Encina*. Por cierto que la “acusada tendencia a la simultaneidad silábica en el canto de todas las voces”, técnica empleada constantemente por Encina, era un rasgo característico del estilo musical italiano, de acuerdo con la opinión de Jacinto Torres: “La importancia musical del *Cancionero de Palacio*”, en J. González Cuenca (ed.): *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor, 1996, pp. 21-25; la cita aparece en p. 23.

carillo”, donde la danza da un giro muy característico de las alegres hemiolías propias de la música rústica: “mira qué agudillo son / para salto con gritillo”. En efecto, la notación musical aguda se corresponde con lo indicado en el texto para la quinta sílaba del verso 19. Por cierto que en este punto el virtuosismo es doble pues el paso de la danza al que se alude en el texto (“salto con gritillo”) se escenificaría en buena lógica con un salto al tiempo que la partitura incidía en las notas agudas del final de la frase musical. Todo se sitúa, por tanto, al servicio de una representación teatral que incorpora con habilidad música y danza, como sucede con algunas danzas pastoriles que cierran las representaciones dramáticas de Encina.

Margit Frenk aludió, en una reveladora página, a la novedad de los villancicos pastoriles precisamente a partir de las partituras musicales conservadas, que permiten entender el mérito musical del poeta y músico salmantino, así como la trayectoria musical de la canción y el villancico polifónico en el cambio de siglo. Oigamos a la maestra de folcloristas¹⁰⁵³:

Los villancicos pastoriles de Juan del Encina son una auténtica creación poético-musical, relacionada, por cierto, con su teatro; esos villancicos, lo mismo que los de tema carnavalesco, vinieron a enriquecer el registro de las posibilidades expresivas en el doble plano de la música y de su texto. Introdujeron un ambiente alegre, festivo, que contrastó saludablemente con la grave melancolía de la canción de amor cortesana.

Tan sólo sería necesario precisar que la canción, tal como la entiende Encina no es, como dijimos, un género musical sino específicamente literario; pero no cabe duda de que la notable originalidad del villancico pastoril enciniano tiene relación con ese ambiente festivo, danzado, juguetón y popularizante que buscaba nuestro autor en sus composiciones de pastores¹⁰⁵⁴. Por lo demás, la teatralidad de los villancicos pastoriles de Encina, siguiendo la alusión de Frenk y la interpretación de Haro¹⁰⁵⁵, queda fuera de

¹⁰⁵³ Tomo la cita las pp. 180-181 de “Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 176-187.

¹⁰⁵⁴ La consecuencia evidente la subraya Frenk en la página aludida: “No es un azar que esa creación enciniana [el villancico pastoril] coincidiera con la moda que llevó los cantares rústicos a los ambientes cortesanos. La utilización musical de esa lírica popular aportó una ligereza de estilo, unos ritmos rápidos y marcados, una frescura enriquecedora, análogos a los que introdujo la obra de Encina. La polifonía profana española del tiempo de los Reyes Católicos reprodujo así el equilibrio que, tiempo atrás, se había creado en Italia con la contraposición de *strambotti* y *frottole*. De hecho, el auge de las frótoles debe de estar relacionado con el surgimiento de la música popularizante, lo mismo en España que en el resto de Europa” (“Música y poesía en el Renacimiento español”, p. 181).

¹⁰⁵⁵ Marta Haro: “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”.

toda duda. Aquí podríamos volver sobre algunas consideraciones acerca de la proximidad de la fórmula plenamente teatral que entrevemos en el género de los villancicos de pastores; no insistiremos más, pues ya lo señalamos en el caso de “—*Levanta, Pascual, levanta*” y “—*¿Quién te traxo, cavallero*”. En realidad, Encina se aprovecha con gran habilidad, al igual que hizo en aquella otra ocasión, de la funcionalidad dramática del subgénero del villancico de pastores.

Un último aspecto de interés en lo tocante a la llamada teatralidad de los villancicos rústicos es lo que podríamos llamar su supuesta explicación cronológica en relación con el teatro enciniano. Desde el punto de vista de su configuración literaria, como sabemos, los villancicos de pastores han sido explicados tradicionalmente como un ensayo o un tanteo previo en relación con su teatro: el subgénero del villancico pastoril vendría a tener una dimensión experimental cuya motivación literaria fundamental se sitúa al servicio del hallazgo de la fórmula teatral por parte de Encina en las obras dramáticas que cierran el *Cancionero*. Se hace así una explicación cronológica de la génesis de los villancicos: tras el acercamiento inicial del salmantino a la materia pastoril virgiliana en su traducción de las *Bucólicas*, Encina escribiría sus villancicos de pastores como un paso intermedio en la evolución de su universo pastoril hacia la dimensión específicamente teatral; y así lo reflejaría en la ordenación de su *Cancionero*. La explicación resulta sugerente, pero peca, en mi opinión, de un enfoque orgánico excesivamente simplista en su esquematismo. A la vista de lo que hemos venido mostrando en las páginas anteriores, da la impresión de que la escritura de los villancicos rústicos es contemporánea (incluso posterior) a la redacción y representación de las obras teatrales. En este punto, resulta particularmente reveladora una página de Capra, que ha estudiado el fenómeno de lo pastoril en Encina con una perspectiva global que comparto¹⁰⁵⁶:

La conquista di uno spazio e di una voce è ciò che permette il passaggio al teatro, in quanto molti dei dialoghi sopra esaminati potrebbero funzionare come piccole *pièces* teatrali, anziché come canzoni a più voci. Non bisogna dimenticare che alcuni *villancicos* pastorali furono scritti contemporaneamente alle egloghe drammatiche e che non costituiscono quindi una precondizioni del teatro, ma un' attività parallela.

¹⁰⁵⁶ D. Capra, *Il codice bucolico*, p. 148. El trabajo de Capra aborda el estudio de la materia pastoril en la obra de Encina, investigación que realiza con tino; echo de ver únicamente una perspectiva más atenta a la peculiar organización de 96JE y al sustrato literario de la poética cancioneril.

Es siempre difícil tratar de puntualizar la concepción literaria que late en la mente de un creador como Encina. Pero parece razonable sospechar que la originalidad de los villancicos de pastores no se limita a su condición de ensayo de lo teatral sino que se sustenta por sí misma. En última instancia, me parece útil atender al villancico rústico como un fenómeno en sí, esto es, como un subgénero cancioneril con sus características propias (tanto formales como temáticas y estructurales), que hemos venido examinando. Encina fue el que dio carta de naturaleza a este subgénero y se convirtió en el modelo que imitarían algunos autores posteriores, como veremos enseguida. Es cierto que parece razonable atender al experimento del villancico rústico de Encina con la mirada puesta en el hallazgo renovador de la fórmula teatral de sus textos dramáticos; al fin y al cabo, la ordenación del propio *Cancionero* del 96 así parece avalarlo. Pero al tiempo, parece necesario reivindicar los villancicos de pastores en su individualidad y desde la radical novedad que suponen en el panorama de la lírica cancioneril de su tiempo¹⁰⁵⁷.

3.6. Novedad del villancico pastoril: huella de Encina en los cancioneros de su tiempo

He insistido en la figura de Encina como cultivador y máximo exponente del subgénero del villancico rústico; las pautas trazadas por el salmantino en la configuración literaria de este subgénero cancioneril las veremos puestas en práctica en los decenios siguientes. El villancico rústico con tópicos y agudezas cancioneriles, donde un pastor dialoga con otro, a menudo acerca de sus cuitas amorosas y con los motivos sayagueses típicos de las bodas, las expresiones campestres y las costumbres de los zagales, fue un producto literario de gran éxito. Por ejemplo, son innumerables los pliegos sueltos que contienen esta materia pastoril, que encontró en la distribución por pliegos una notable vía de difusión. La proximidad del villancico rústico enciniano con otros materiales de ámbito popular explicaría tal difusión¹⁰⁵⁸.

Puesto que me interesa abordar el estudio del villancico de pastores como verdadera lírica cancioneril me parece particularmente relevante estudiar la posible influencia de

¹⁰⁵⁷ Aún tenemos por delante una tarea necesaria en esta reivindicación: la edición crítica y exenta de los villancicos pastoriles de Encina, dejados de lado (al menos en lo que a suerte editorial se refiere) en beneficio del novedoso teatro del salmantino.

¹⁰⁵⁸ No me detendré ahora en los pliegos sueltos que incorporan materia pastoril, ya sea en exclusiva o como parte de antologías varias de materia amorosa. Pueden verse algunos de los villancicos de Encina que conocemos, en pliegos como los nn. 549, 667 o 1170 del *Nuevo Diccionario* de Rodríguez Moñino, Askins e Infantes.

este tipo de composiciones encinianas en los cancioneros de su tiempo. Me parece muy evidente la huella de Encina en algunas compilaciones como el *Cancionero Musical de Palacio*. Sospecho que en algunos cancioneros como el *General* de 1511, fue decisión del antólogo excluir los villancicos de pastores, quizá por no ajustarse a los parámetros más ortodoxos de la lírica cortesana; tampoco encontramos apenas materia pastoril en LB1, otro importante cancionero posterior a Encina. Sin embargo, la fortuna del villancico pastoril en cancioneros musicales fue enorme, como era previsible para el caso del nuestro poeta. Y entre ellos se lleva la palma el *Cancionero Musical de Palacio* (MP4), muy próximo a Encina por su compilación en torno a la capilla real de los Reyes Católicos y porque Encina es el autor más representado tanto en número de textos como de melodías. En él encontramos algunos de los textos de Encina ya conocidos¹⁰⁵⁹.

Llama la atención, por ejemplo, un texto como el n. 291 (ID3822), “—¿A dónde tienes las mientes, / pastorçillo descuidado, / que se te pierde el ganado?”. En él se advierten los rasgos canónicos del villancico pastoril, algunos de los cuales muestran la impronta dejada por nuestro poeta¹⁰⁶⁰: el pastor enamorado de una zagala, los nombres típicos de los pastores (Juan Collado, Dominguilla, Gil), el amigo que le consuela de su mal de amores y una sintomatología del enamoramiento pastoril que recuerda a la de “—Dime Juan, por tu salud”; así, se lamenta Juan Collado: “Nunca duermo, siempre afano, / y así como con fatigas, / que se me yelan las migas / entre la boca i la mano” (vv. 11-14). Se trata de la conocida mixtificación del código pastoril y el cortesano que el autor de este texto parece haber aprendido del mismo Encina; en otro lugar el pastor demuestra su sabiduría cortesana en la descripción de su enfermedad de amores: “ninguna nueva me digas / de la que me tiene tal, / porque rretonēçe el mal, / si le mientan al llagado / la causa de su cuidado” (vv. 55-59). No faltan en este texto otros motivos que hemos visto en los textos del salmantino como el del descuido del ganado por el despiste del pastor enamorado (en el estribillo) o el movimiento de los pastores

¹⁰⁵⁹ En concreto, aparecen los siguientes, según la numeración de J. Romeu Figueras (*La Música en la Corte de los Reyes Católicos*) y J. González Cuenca (ed): *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor Libros, 1996: 184, “—Levanta, Pascual, levanta”; 278, “—Pedro, i bien te quiero”; 281, “—Nuevas te traigo, carillo”; 282, “—¡Daca, bailemos, carillo”; 283, “—¿Quién te traxo, cavallero”; 285, “—Un’ amiga tengo, hermano”; 293, “¡Ay, triste, que vengo”; 302, “Ya no quiero ser vaquero”; y 309, “—Ya soy desposado”; también fue musicado en MP4, de acuerdo con lo indicado en la tabla inicial, “—Dime, Juan, por tu salud”, pero se perdió (véase J. Romeu Figueras: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, 3-B, p. 297). Por tanto, de los doce textos de la sección de villancicos de pastores, tan sólo faltan los dos primeros, los de tipo religioso, en el *Cancionero Musical de Palacio*. Citaré los textos de MP4 por la edición de Romeu Figueras, aunque facilito la numeración de Dutton.

¹⁰⁶⁰ El estribillo de este villancico n. 291, como sucede también en algunos textos encinianos, parece de inspiración popular; no sucede así con la glosa cortesana, según la práctica habitual.

(“Vámosla a ver, compañero”, v. 39) en dirección al lugar donde habita la zagala Dominguilla.

El sintagma “pastorçillo descuidado”, expresión de esta típica dejadez del pastor enamorado, aparece en otros dos textos de MP4 que versionan un mismo estribillo; se trata de “¡Norabuena vengas, Menga! / ¡A [la] fe, que Dios mantenga”¹⁰⁶¹ (ID3814) y el texto siguiente (ID3815 V 3814); este segundo presenta en su brevedad un jugoso diálogo pastoril en el que nuevamente aparece el motivo de la pérdida del ganado en relación con el enamoramiento del zagal¹⁰⁶²:

—Norabuena vengas, Menga! / ¡A [la] fe, que Dios mantenga! // —¿Dónde dexaste el ganado, / pastorçillo descuidado, / pues que vienes tan cansado? / ¡A [la] fe que Dios mantenga! // ¿Dónde te vas, desdichado? / —D’amores voy lastimado, / que de tan apasionado / no sé si vaya ni venga. (vv. 1-10).

Mingo, el nombre por excelencia de los pastores encinianos, aparece con cierta frecuencia entre las páginas de MP4 (nn. 69, 89, 179, 210, 268), junto a otros nombres (Juan, Pascual), también canónicos del villancico pastoril. En uno de ellos (“—*Gasajado vienes, Mingo / del ganado. / Mi fe, y aun rregasajado*” n. 268, ID3779) nos topamos con otra escena obligada en la caracterización enciniana del pastor, su regreso del mercado donde ha quedado enamorado de una zagala: “—¡Soncas, fasta tentejuela! / Vengo, vengo rrecalcado / de prazeres del mercado / que se faze en l’alduela. / Topé con una moçuela / que m’á dado / gran solaz y gasajado” (vv. 11-16). La intensificación de los procedimientos estilísticos sayagueses no oculta un tono celebrativo por su encuentro amoroso, que aquí sí que se ha producido, frente al pastor del texto enciniano (n. 159, “¡Ay, triste, que vengo”) que se limita a narrar su enamoramiento de vista a su regreso del mercado. La comunidad de motivos entre los textos de Encina y algunos contenidos en MP4 es evidente; pienso también, por ejemplo, en el tópico del baile de bodas pastoril y la ponderación de la gala de la pastora amada, que encontramos en “—*And’acá, Domingo, ¡hao! / Vamos ver a Pascuala / cómo rrepica su gala*” (n. 170, ID3991): “—Viérasla en aquella boda, / tan compuesta y tan galana, / que baila con tanta gana / qu’espanta la gente toda. / Mírala en la tornaboda / y espantart’á la zagala /

¹⁰⁶¹ Cito el estribillo con la corrección propuesta por González Cuenca (*El Cancionero Musical de Palacio*, n. 273, p. 183).

¹⁰⁶² Sobre este motivo véase también “Amigo Mingo Domínguez”, n. 242, ID3905: “Véote descolorido / perdida toda color. / No sé si lo haze Amor / o el rebaño qu’as perdido, / que andas tan desmaído, / que compasión es de verte / cómo te vas a la muerte” (vv. 4-10).

cómo deslinda su gala” (vv. 4-10). Esta composición parece dialogar con el enciniano “—*Daca, bailemos, carillo*”: si en este último el pastor enamorado se decidía finalmente a danzar delante de su zagala amiga, recién casada, para tratar de cautivarla, en la composición recogida por MP4 el pastor Domingo cede ante su propia timidez y no se atreve a tratar de conquistarla, a pesar de los ánimos que recibe de su interlocutor. En los dos casos, la discusión entre los pastores fluye con una terminología muy similar (expresiones como “deslindar la gala”, “amodorrado”, “carillo”, “miralla”, “gasajo”), pero con resultados opuestos.

En otra de las composiciones rústicas (“—*Carillo, muy mal me va*”, n. 176, ID3736) un pastor Juan se queja ante Pascual (los mismos nombres que en algunos textos de Encina) del desprecio que le hace la zagala a la que ama; pero, a pesar de la ponderación de sus males, recibirá de Pascual una lección muy propia de la casuística amorosa cortesana: “Conténtate, Juan, ¡ahé!, / que no traes buen derecho, / qu’en sólo saber tu fe / la zagala, es muy gran hecho. / Nunca tomes tal despecho, / pues de tener tal cuidado / eres bien aventurado” (vv. 25-31). Las recetas e indicaciones sobre los males de amores que padecen los pastores pueblan los villancicos rústicos de MP4: aquellas conversaciones entre pastores encinianos en las que despliegan la tópica amorosa cortesana entreverada de expresividad rústica encuentran en estos textos un eco evidente. Por acumular aún otro ejemplo más, nos topamos con un pastor Pascual que no consigue aceptar las palabras de consuelo de su amigo Mingo (“*Dexa d’estar modorrado / y agasájate, Pascual*”, vv. 1-2) debido a la pasión amorosa que le desconcierta y, al tiempo, le atenaza: “Muy mal se aballa al plazer / quien tiene pasión consigo. / ¡Mie fe! Yo por mí lo digo, / que no puedo más hazer. / Los solloços y el gemido / me tienen qual ves atal. / [Que quien más se da al dolido, / más se l’aquilotra’l mal]” (n. 210, ID3754, vv. 21-28). Es el desconcierto ante el propio enamoramiento, uno de los sentimientos más característicos de los pastores de Encina¹⁰⁶³. Una variante de este íntimo desconcierto es la que se produce a la hora de enfrentarse al momento de

¹⁰⁶³ La *descriptio amoris* es el corolario de este tópico del desconcierto ante el amor. En el texto 189 (ID3742) el pastor Mingo Barroso acude a este tópico cancioneril para explicar a su amigo Juan la fuerza arrolladora de la pasión amorosa: “Sábete qu’el amorío / es una tal quadramaña / que a la más huerte cavaña / pone so su poderío. / No le cates señorío, / cata qué podrás hazer / como quedes sin plazer” (vv. 18-24). Una originalísima descripción rústica del amor.

revelar a la zagala amada los amores que despierta en el pastor¹⁰⁶⁴. Por ejemplo, en el texto que señalamos más arriba, el pastor confidente aconseja al enamorado:

—Quexa, quexa tus dolores, / que, si encubres tu cuidado, / mal podrá ser remediado, / no sabiendo tus dolores. / Pierde, pierde los temores / y haz lo que te diré: / si mueres, dile por qué. // —Muchas vezes m'aborrido / a hablalla y conoçella, / y en verme delante d'ella / pierdo todo mi sentido, / y estoy tan abobeçido / que ninguna razón sé / de quantas antes pensé. (vv. 25-38)

En este villancico el sayagués ha quedado reducido a su mínima expresión, pero pervive el énfasis típicamente cortesano por abordar los recovecos de la pasión amorosa trasplantada al ámbito de los pastores. Al final, el rústico enamorado recurrirá típicamente a la antítesis muerte/vida, el más frecuente de los recursos de oposición en la retórica cancioneril: “Es la zagala tan huerte, / tan galana y entendida / que me puede dar la muerte / y me puede dar la vida. / ¡Ay, pastor!, qu'es de tal suerte / que si le digo mi fe, / miedo m'he que moriré” (vv. 39-45). La muerte de amor, otro de los tópicos cortesanos seminales, cierra este hermoso villancico rústico¹⁰⁶⁵. No continuaré acumulando nuevos textos pastoriles de MP4. Si lo he hecho hasta ahora ha sido con un doble motivo: por un lado, me parece interesante, y en cierto sentido urgente, llamar la atención sobre algunos textos del *Cancionero Musical de Palacio* que apenas han merecido atención crítica desde el punto de vista exclusivamente literario; por otro lado, y aún más importante para mi propósito, he tratado de señalar la proximidad literaria que muestran estos villancicos con la técnica, los rasgos formales y la peculiar configuración literaria del villancico de pastores tal y como lo entiende Encina, su principal cultivador. Me parece que este recorrido apresurado revela a las claras el papel jugado por nuestro poeta en calidad de verdadero forjador y modelo de este subgénero cancioneril.

Cabría preguntarse, llegados a este punto, por la posible paternidad enciniana de alguno de estos textos pastoriles incorporados a MP4, que he venido citando. Lo cierto

¹⁰⁶⁴ Cabe también la inversión del motivo si es ella la que toma la palabra, como en el texto n. 169 de MP4, “*Contar te quiero mis males, / pastorçillo, en buena fe; / dime tú lo que haré*” (ID3733), de factura popularizante.

¹⁰⁶⁵ Es el mismo tópico que desarrolla muy hábilmente la composición n. 89 (ID3963), “—¡Ha, Pelayo, qué desmayo! / —¿De qué, di? / —D'una zagala que vi”. Se trata de un texto de treinta y un versos en el que aparecen quince intervenciones distintas entre los dos pastores; su vivacidad lo convierte en fácilmente representable, como sugiere el propio Romeu Figueras (*La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, 3-B, p. 291).

es que los diez textos de atribución segura (los que aparecen tanto en 96JE como MP4) acompañan, a menudo en posiciones contiguas, a estos textos de atribución anónima. No me extrañaría que Encina fuera el creador de alguno de ellos, aunque para algunos ejemplos su paternidad deber ser rechazada debido a algunos fallos que resultarían incomprensibles en nuestro poeta (versos hipermétricos, repeticiones de las mismas palabras en rima, etc.)¹⁰⁶⁶. Más bien, sigo pensando que MP4 recogió un buen número de villancicos pastoriles porque se trataba de poesía musical, por un lado, y porque se enmarcaban en un molde literario que se difundió en ambientes cortesanos (singularmente la corte real o la nobiliaria de Alba de Tormes) como una moda de singular relieve tras el impulso que le dio Encina. Sí que existe un texto anónimo de MP4 que atribuyo a la mano de Encina sin lugar a dudas. Se trata del n. 304, “—*Quédate, carillo, adiós. / ¿Dó quieres, Juan, aballar? / —A Estremo quiero pasar*” (ID3828), que la crítica ha relacionado acertadamente con Encina; la música sí se atribuye a nuestro autor, pero el texto aparece como anónimo. Ya Romeu Figueras y otros críticos lo han atribuido a Encina por las referencias autobiográficas que contiene. En él el pastor Juan expresa sus deseos de abandonar la tierra donde habita por una serie de motivos que identifico con los que llevaron a Encina a marcharse de la corte de los Alba y finalmente de Salamanca en 1500; la referencia a la falta de soldada (v. 86), a los maldizientes (vv. 67 y 98) o al aburrimiento (vv. 49, 133) me resultan diáfanas en este sentido¹⁰⁶⁷. Además, el estilo, el peculiar tratamiento del sayagués y la habilidad retórica de la composición son los de nuestro poeta¹⁰⁶⁸.

La impronta de los villancicos pastoriles de Encina puede advertirse igualmente en algunos otros poetas de cancionero de su tiempo. Como en otras ocasiones, las rúbricas revelan tímidamente relaciones literarias que muy buen pudo mantener Encina con dos de los grandes, Juan Álvarez Gato y Ambrosio de Montesino¹⁰⁶⁹. Ambos casos, a su vez, están emparentados entre sí por la música de un villancico pastoril enciniano que conocían sin duda, “—*Nuevas te trayo, carillo*” (n. 153). El penúltimo texto poético del

¹⁰⁶⁶ Si bien podrían ser errores de copia que encontramos igualmente en algunos textos de 96JE recogidos en MP4.

¹⁰⁶⁷ Véase más arriba lo indicado sobre el villancico “*Ya no quiero ser vaquero*”.

¹⁰⁶⁸ Obviamente no apareció en 96JE porque debió de ser compuesto después, entre la partida de la casa de Alba (1496) y la marcha definitiva de la Península (1500). Para no alejarme mucho de lo que me interesa ahora, dejo el estudio de este interesante villancico y la atribución a Encina, que me parece indudable, para otro momento. Por cierto que existe una explicación más que posible para la anonimidad: los duros juicios contra los que le rodeaban, incluidos quienes le debían haber protegido (alusión implícita a los propios Duques de Alba, en cuyo entorno vieron la luz muchos de los textos de MP4).

¹⁰⁶⁹ Ya señalé la posible relación de estos dos poetas con el salmantino en el contexto de ciertos poemas pasionales (véase el capítulo I, 2.1.2.2).

cancionero autógrafo de Álvarez Gato (MH2) contiene unas coplas religiosas de tipo mariano (“—Dezidme, Reyna del çielo”, ID3168) que van encabezadas por la siguiente rúbrica: *A la sonada de “Nuevas te traygo Carillo”*¹⁰⁷⁰. Se trata de una clásica indicación para el canto de un texto poético: se alude a una partitura bien conocida como única pista para la interpretación musical. El texto en cuestión pertenece a la última etapa de Álvarez Gato (murió hacia 1509), aquella en la que se dedicó a las obras de devoción frente a la materia amorosa que cultivó como poeta en las décadas anteriores¹⁰⁷¹; se trata de un diálogo entre los hombres y la Virgen que va describiendo sus méritos y prerrogativas. No es lugar ahora para detenernos en la posible relación biográfica entre Encina y Álvarez Gato, pero parece oportuno señalar que el poeta madrileño estaba casado con Cayetana Álvarez de Toledo y que dirigió una composición a Don Fadrique (“El compasar es medir”, ID6004), por lo que bien pudo conocer a Juan del Encina a partir de la familia de los mecenas del salmantino. En cualquier caso, tal rúbrica prueba una cierta difusión de los villancicos rústicos musicados de Encina, posiblemente a través del *Cancionero Musical de Palacio*.

Por su parte, del éxito de “—*Nuevas te traigo, carillo*” nos habla también una rúbrica que Ambrosio Montesino, poeta religioso y uno de los principales predicadores de la reina Isabel en la corte, insertó al frente de otra composición a lo divino. El texto en cuestión apareció en la edición del cancionero personal que Montesino, siguiendo el ejemplo de Encina, publicó en Toledo en 1508. Copio la rúbrica¹⁰⁷²: *Fray Ambrosio fizo estas coplas al descabezamiento de San Juan Baptista. Cantanse al son que dicen “Nuevas te traigo, Carillo”*. Resulta sospechosa la coincidencia con Álvarez Gato al elegir la misma partitura enciniana como guía para el canto; posiblemente uno de los dos copió al otro, como sucedió también en aquel texto pasional en el que se entrelazan los mismos dos poetas tras los pasos de Encina. Lo cierto es que el texto de Montesino, frente a las coplas atribuidas a Álvarez Gato, sí presenta desde el mismo estribillo ecos evidentes de la composición pastoril enciniana: “—*Nuevas te traigo, Baptista, / de*

¹⁰⁷⁰ El texto y la rúbrica pueden leerse en la edición de Jenaro Artiles: Juan Álvarez Gato: *Obras Completas*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1928, pp. 158-161.

¹⁰⁷¹ Sobre Gato, son indispensables las *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV* de Francisco Márquez Villanueva (Madrid: Real Academia Española, 1960). Sobre este texto véase en particular pp. 248 y ss. Es posible que este poema (no su rúbrica) pertenezca en realidad a Nicolás Núñez, como explica Márquez Villanueva en pp. 248-249. Se trata del único villancico dialogado de Álvarez Gato: la atribución a Núñez en 11CG (donde, sin embargo, no aparece la rúbrica) parece más convincente (véase el texto, más amplio y elaborado, de Núñez en la edición de 11CG de J. González Cuenca, n. 41).

¹⁰⁷² Tomo el texto de la edición de Julio Rodríguez Puértolas: *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, Cuenca: Diputación Provincial, 1987, pp. 213-214.

llorar. / —Dímelas ya sin tardar” (vv. 1-3). El predicador franciscano emplea exactamente el mismo esquema prosódico, sintáctico y acentual que el de “—*Nuevas te trayo, carillo*”, además de calcar el léxico enciniano sin ambages; que no tuvo reparo alguno en evocar la composición enciniana lo prueban la rúbrica y el estribillo, diáfanos para cualquier lector de ambos cancioneros. Es interesante notar cómo Montesino aprende la lección del villancico pastoril enciniano a partir del que probablemente es su principal ingrediente: su condición dialogada. En el texto devoto no hay sombra de sayagués ni diálogo de pastores, pero el franciscano maneja hábilmente el recurso a la conversación con intervenciones alternas: para ello selecciona una escena evangélica bien conocida y diseña un diálogo piadoso y efectista entre Juan Bautista y su carcelero, siguiendo con detalle el texto evangélico, de acuerdo con el uso contemplativo típicamente franciscano. Así, la noticia de las nuevas que trae el estribillo se concreta terriblemente en la primera mudanza: “—Tú las digas, carcelero, / dilas sin detenimiento, / que se me dobla el tormento; / ¿vive Cristo, el buen cordero? / —Sí vive, mas yo te quiero / declarar / que el rey te manda matar” (vv. 4-10)¹⁰⁷³. Lo que queda fuera de toda duda en el texto de Montesino es que la influencia del villancico pastoril de Encina llega por una doble vía: la musical, contenida en la rúbrica, y la específicamente literaria, que nos trae tanto el estribillo como la condición dialogada de los textos, por mucho que el tema sea completamente diferente del salmantino.

Todavía querría traer ahora el caso de un tercer cancionero, también de autor personal, en el que observo una cierta influencia del villancico pastoril de Encina. Se trata de 13UC, el cancionero de Pedro Manuel Ximénez de Urrea, que su autor llevó a la imprenta riojana de Arnao Guillén de Brocar en 1513. En otros lugares de este trabajo ya me he referido a la condición de 96JE como modelo literario y organizativo fundamental para la compilación de Urrea. En el caso que ahora nos ocupa, el de los villancicos rústicos, no encontramos una sección específica dedicada íntegramente a este subgénero cancioneril en el *Cancionero* de Urrea. Sin embargo, dentro del amplio conjunto de villancicos del aragonés, no faltan varios textos rústicos dialogados que recurren al sayagués para dramatizar las cuitas amorosas de los pastores. El primero de

¹⁰⁷³ Por supuesto, el texto se acoge a las pautas de la espiritualidad franciscana (Montesino, confesor y predicador de la reina, era franciscano) con su insistencia en la contemplación del texto evangélico. En esta composición, aunque el diálogo no esté presente en el relato de San Lucas, sí que hay detalles muy respetuosos con la Vulgata como la referencia al vestido de piel de camello del Bautista o la alusión de la copla final al entierro de sus restos, además del relato principal, el de su martirio. Montesino escribió varias composiciones religiosas por indicación de la reina Isabel; posiblemente esta última sea otro encargo.

ellos es el n. 130 (ID4918): “—¡*Qué aprovecha, Pascualejo, / el querer a la zagala / pues no merezco su gala!*” (vv. 1-3)¹⁰⁷⁴. Aparece aquí el elogio galante de la belleza rústica y el baile de la pastora que enamora al pastor protagonista, asuntos bien conocidos en el universo rústico del villancico; como vemos, emplea los nombres característicos de los pastores, así como el tópico lenguaje pastoril para ponderar el amor:

Zagala de tal respingo / nunca vieron los nacidos, / pues que dexa amodorrados / a Pedro,
Pascual y Mingo. / Yo, triste, ya no me cingo: / después que vi tal zagala / ando siempre
en ora mala. (vv. 25-31)

Debe notarse el atinado manejo que hace Urrea del lenguaje sayagués con esa sabia mixtificación de los códigos rústico y cortesano, una lección aprendida seguramente en la obra pastoril del nuestro poeta¹⁰⁷⁵. Por lo demás, la *descriptio amoris* pastoril no se diferencia mucho en la sintomatología amorosa de otro villancico de Urrea, el n. 136 (ID4841); en esta ocasión se trata de un esbozo dramático entre Gil, pastor enamorado que interviene durante las primeras tres estrofas, y Minguillo, su confidente, que interviene únicamente en la estrofa final, la cuarta. El estribillo contiene esa tópica apelación al pastor confidente con imperativos como los que abrían las composiciones primera y última de la sección de villancicos rústicos de Encina¹⁰⁷⁶: “—*Minguillo, no sé qué diga / a Pascuala, / dímelo si Dios te vala*”. Encontramos, como digo, tópicos que conocemos bien, con un velo sayagués hábilmente conseguido por Urrea: “Todo voy muy caedizo, / ni tengo lengua ni seña; / porque en verla así me erizo, / que se me eriza la greña. / Mi ganado no se ordeña, / ni menos bala, / que me atierra con su gala” (vv. 18-24). Como se ve, nos movemos en un universo literario muy próximo al que he descrito en las páginas anteriores para el caso de Encina. Una vez más, los tipos y

¹⁰⁷⁴ Hasta que contemos con los textos de la impecable edición de Urrea a cargo de Maribel Toro, cito por la edición de Dutton, que puntúo, acentúo y regularizo.

¹⁰⁷⁵ El texto siguiente (n. 131, ID4959), que parece en diálogo con el anterior, presenta un diseño estructural y literario más cercano a la serranilla ortodoxa que al villancico rústico, aunque con concomitancias con este: “—Tus beldades me cativan, / que te veo muy loçana, / hermosa çaragoçana” (vv. 1-3). En esta ocasión la interlocutora es la zagala, lo que me lleva a pensar que la falsilla literaria empleada por Urrea en esta ocasión es la de la serranilla clásica. Al respecto, véase Michel García: “La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la serrana”, en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV – XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 25-41. Agradezco a Michel García el envío de este trabajo así como otras sugerencias e indicaciones.

¹⁰⁷⁶ Son “—Dime, zagal, ¿qué has avido” (n. 150) y “—Dime, Juan, por tu salud” (n. 161).

modos del salmantino hacen fortuna entre los poetas de su tiempo, ya sea en cancioneros antológicos, ya en compilaciones de autor.

A la vista de los testimonios aducidos, entiendo que hemos de otorgar a Encina un papel de catalizador y difusor de las principales tendencias literarias de la poética de su tiempo; en el caso del villancico pastoril, la novedad de las composiciones de Encina parece regirse —según creo— por un afán culto, vinculado al atractivo de lo popularizante, característico de la corte y el entorno de los Reyes Católicos: el salmantino persigue renovar con savia nueva la tradición cancioneril vigente y lo hace reivindicando musical y literariamente el ámbito de lo pastoril y elogiando las figuras, tan queridas para él, de rústicos y pastores enamorados.

4. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MIGUEL, Álvaro: "El teatro en la época de los Reyes Católicos", ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya).
- ALTAMIRANO, Magdalena: "Lo popular en los "villancicos pastoriles" de Juan del Encina", en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.): *Palabra e imagen en la Edad Media (Actas de las IV Jornadas Medievales)*, México: UNAM, 1995, pp. 339-350.
- ALVAR EZQUERRA, Carlos: "Las *Bucólicas*, traducidas por Juan del Encina", en Antonio Pioletti (ed.): *Le letterature romanze del Medioevo: Testi, Storia, intersezioni*, Soveria Manelli: Rubbettino, 2000, pp. 125-133.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç: "Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 27-53.
- _____: "Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad", en Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (eds.): *'Liber', 'Fragmenta', 'Libellus' prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.
- _____: "Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)", en P. Cátedra (dir.): *La literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca: SEMYR / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006 pp. 363-379.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro: "Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores", en Javier San José Lera (dir.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez, Salamanca: SEMYR, en prensa.
- _____: "Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)", ponencia leída en el XVIII Colloquium (Londres: Queen Mary, 28-29 junio de 2007), en prensa.
- CALDERÓN, Manuel: "Los villancicos de Juan del Encina", en J. Guijarro Ceballos, (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 293-316.
- CAPRA, Daniela: "Encina frente a los clásicos (con un escorzo agustiniano)", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 317-324.
- _____: *Il codice bucolico di Juan del Encina*, Torino: Edizioni dell'Orso, 2000.
- CÁTEDRA, Pedro: *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad, 1989.
- _____ (dir.): *Tratados de amor en el entorno de Celestina*, Madrid: Nuevo Milenio, 2001.
- _____: *Poesía de Pasión en la Edad Media. El "Cancionero" de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca: SEMYR, 2001.
- _____: *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 444), 2005.
- CHAS AGUIÓN, Antonio: «Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina», *Hesperia*, VII (2004), pp. 21-36.
- _____: «"El amor ha tales mañas". *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero», *Cancionero general*, 2 (2004), pp. 9-32.

- COTARELO Y MORI, Emilio: *Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496* (Facsímil) Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928 (Reimpres. Madrid: Arco Libros, 1989).
- DEYERMOND, Alan: "La Biblia en la poesía de Juan del Encina" en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 55-68.
- DI STEFANO, Giuseppe: "Romances en el *Cancionero* de la British Library, Ms. Add. 10431" en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.): *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 1996, pp. 239-253.
- DÍEZ BORQUE, José María: *Aspectos de la oposición "caballero-pastor" en el primer teatro castellano* (Lucas Fernández, Juan del Encina, Gil Vicente), Burdeos: Universidad, 1970.
- DUTTON, Brian (ed.): *El cancionero del siglo XV*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- FRENK, Margit: "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 413-447 (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12 [1958], pp. 301-334).
- _____: *Entre folklore y literatura*, México: El Colegio de México, 1984 (1ª ed, 1971).
- _____: "El zéjel: ¿forma popular castellana?", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 448-461 (*Studia iberica. Festschrift für Hans Flasche*. München: Francke, 1973, 145-159).
- _____: "Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 176-187 (*Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, III Semana de Música*, Madrid: Festival de Otoño, 1986, pp. 29-45).
- _____ (ed.): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____: *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GARCÍA, Michel: "La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la serrana", en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV – XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 25-41.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M: "Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV", en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 275-284.
- GARGANO, Antonio: "El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo XV. Notas preliminares", en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 71-84.
- GÓMEZ MORENO, Ángel: "El reflejo literario", en José Manuel Nieto Soria (dir.): *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid: Dykinson, 1999, pp. 315-339.
- _____ y Teresa Jiménez Calvente: "La alegoría, por encima de épocas y estilos: los años de los Reyes Católicos", en Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval (eds.): *Metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 203-224.

- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín: *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor Libros, 1996.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- HARO CORTÉS, Marta: "La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina", en Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera, Antoni Tordera (eds.): *Cuadernos de Filología, Anejo L. Homenaje a Luis Quirante*, Valencia: Universidad, 2002, I, pp. 191-204.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor: "Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético" en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 83-99.
- _____ y Juan Carlos Conde: "La letra sobre la letra. Un testimonio manuscrito inédito de Juan del Encina en unas *Constituciones* (1498)", en Pedro Cátedra (dir.): *La literatura popular impresa en España y en la América Colonial*, pp. 671-721.
- KNIGHTON, Tess: "The *a cappella* heresy in Spain: an Inquisition into the Performance of the *Cancionero* Repertory", *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 561-581.
- _____ : *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2001.
- LAMA DE LA CRUZ, Víctor de: *Cancionero musical de la catedral de Segovia*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994.
- LAWRENCE, Jeremy: "La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 101-121.
- LÓPEZ MORALES, Humberto: *Tradición y recreación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Universidad de Alcalá, 1968.
- MANZANO ALONSO, Manuel: "¿Hay raíces populares en las composiciones de Juan del Encina?", en M. Morais (ed.): *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca: Diputación Provincial / Centro de Cultura Tradicional, 1997, pp. 17-26.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid: Real Academia Española, 1960.
- MAURIZI, Françoise: "Langue et discours: la *pulla* dans le théâtre de la fin du XVème siècle", *Voces*, 4 (1993), pp. 97-105.
- MCGINNISS, Cheryl Folkins: "Perceptions of Transformation and Power: an Inheritance to Encina's Choreographic Plan", *Hispanófila*, 120 (mayo 1997), pp. 15-27.
- MIER, Laura: "Despuntos celestinescos en el teatro del siglo XVI", ponencia leída en el I Congreso Internacional de la SEMYR (Universidad de Salamanca, 13-16 de diciembre de 2006).
- MORAIS, Manuel: *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional / Diputación Provincial, 1997.
- MORENO, Manuel: "Poesía dialogada, al fin y al cabo teatro: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero", en Alan Deyermond (ed.): *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 30), 2000, pp. 19-32.
- MORREALE, Margherita: "Fray Luis de León y Juan del Encina ante la 10ª Égloga de Virgilio", en Ciriaco Morón y Manuel Revuelta (eds.): *Fray Luis de León*.

- Aproximaciones a su vida y obra*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1989, pp. 231-280.
- _____: “Juan del Encina y Luis de León frente a frente como traductores de la 1ª *Bucólica* de Virgilio”, en Jean Canavaggio y Bernard Darbord (eds.): *Edad Media y Renacimiento. Continuidades y rupturas*, Caen: Universidad, 1991, pp. 89-118.
- _____: “Apuntaciones para el estudio de las Églogas virgilianas de Juan del Encina”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, I pp. 35-57.
- MORROS, Bienvenido: “La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX (1999), pp. 93-150.
- PEDROSA, José Manuel: “Una colección de leyendas de Armenia (Colombia)”, en *Revista de folklore*, 19 (1999), pp. 90-101.
- _____: “Un santo excéntrico: el culto y la Oración de San Onofre en la tradición hispano-luso-brasileña”, en *Revista Lusitana* 16 (1997), pp. 11-22.
- _____: “El país de Sayago, el país de Guillermo Tell y otros etnotontónimos y etnolistónimos”, en prensa.
- PENNY, Ralph: “The Stage Jargon of Juan del Encina and the Castilianization of the Leonese Dialect Area”, en Charles Davis & Alan Deyermond (eds.): *Golden Age Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Londres: Westfield College, 1991, pp. 155-166.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: “Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón”, en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad, 1995, pp. 35-49.
- _____: Juan del Encina: *Obra completa*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- _____: “La égloga dramática”, en Begoña López Bueno (ed.): *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad, 2002, pp. 77-89.
- REY MARCOS, Juan José: “Estudio musicológico” en *Obra musical completa de Juan del Encina* (Grabación sonora, CD), Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, pp. 5-32.
- RICO, Francisco, Francisco Javier Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz (eds.): Fernando de Rojas: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona: Crítica, 2000.
- RÍO, Alberto del: “Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 147-161.
- _____ (ed.): Juan del Encina: *Teatro*, Barcelona: Crítica, 2001.
- _____: “The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights (with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts)”, en Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.): *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Aldershot: Ashgate, 2007.
- RODADO RUIZ, Ana: “Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas”, en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.): *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 25-44.

- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid: Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1997.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: *Fray Íñigo de Mendoza y sus Coplas de vita Christi*, Madrid: Gredos, 1968.
- _____: *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, Cuenca: Diputación Provincial, 1987.
- ROMEU FIGUERAS, José: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, IV-1 (vol. 3-A), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología), 1965.
- _____: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, IV-2 (vol. 3-B), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología), 1965.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio y Cristina Moya García (eds.): *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Actas del Seminario Internacional Complutense *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa.
- STERN, Charlotte: "Sayago and Sayagués in Spanish History and Literature", *Hispanic Review*, XXIX (1961), pp. 217-237.
- TEMPRANO, Juan Carlos: *Móviles y metas en poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo: Universidad, 1975.
- TORRES, Jacinto: "La importancia musical del *Cancionero de Palacio*", en J. González Cuenca (ed.): *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor, 1996, pp. 21-25.
- YARBRO-BEJARANO, Yvonne: "Juan del Encina's *Égloga de las grandes lluvias*: The Historical Appropriation of Dramatic Ritual", en *Creation and Re-Creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain: Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark: Juan de la Cuesta, 1983, pp. 7-27.
- ZYWIETZ, Michael: "Juan del Encina (1469-1529) und die Bedeutung des Humanismus für die spanische Musik am Ende des 15. Jahrhunderts", *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 59-75.

VII. CONCLUSIONES / CONCLUSIONS

Los estudiosos de nuestra literatura medieval emplean varios términos para referirse a la poesía octosilábica del siglo XV; hablan de poesía de cancionero o cancioneril, poesía cortesana o, con otro criterio, poesía cuatrocentista. Sin ánimo de polemizar en la cuestión terminológica, me serviré de estos términos, y de los matices propios de cada acepción, para reunir algunas conclusiones acerca de mi investigación sobre Encina poeta.

A) Juan del Encina, poeta “de cancionero”

Pocos estudiosos no suscribirían hoy la consideración de Encina como padre del teatro castellano posterior y descubridor o, al menos, difusor de la fórmula teatral que cuajó en los Siglos de Oro; sin embargo, su condición de poeta de cancionero ha merecido una atención crítica mucho menor, desplazada y eclipsada por la radical novedad de su teatro. En este panorama es necesario anotar un primer punto de llegada de mi investigación a modo de compendio de toda ella: el salmantino fue un extraordinario poeta de cancionero, el autor de una dilatada obra poética que pulsa casi todos los registros que le ofrecía la tradición cancioneril en la que se inserta.

Con todo, de pocos poetas de su tiempo puede decirse este marbete, “de cancionero”, tan atinadamente como de Encina. En su caso, precisamente, la originalidad se asienta sobre la base del diseño, organización y edición de un cancionero personal cuidado hasta el detalle (*Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca, 1496). Se trata del primer cancionero personal impreso, es decir, de la primera ocasión en la que un autor se sirvió de la imprenta —aún en período incunable— para editar en vida su propia obra poética. El *Cancionero* 1496 es un eslabón fundamental en la tradición de los cancioneros personales, en la que me he detenido (las compilaciones manuscritas del Marqués de Santillana, Gómez Manrique o Juan Álvarez Gato) y, al tiempo, constituye el punto de partida de los cancioneros impresos, tanto colectivos como de autor. Mi investigación contiene el primer estudio detallado de este novedoso cancionero personal.

Pero Encina no se limitó a llevar la compilación a las prensas salmantinas. A lo largo de mi investigación he podido constatar la extraordinaria atención que prestó a todo lo

relacionado con la *dispositio* del incunable: desde la cuidada organización jerárquica de toda la compilación al orden que se advierte en cada una de sus secciones, pasando por la extraordinaria compaginación del *Cancionero* y por la configuración de series de textos hilvanados entre sí (las vemos en las coplas de amores, pero también en las secciones de romances con sus deshechas o en la de villancicos pastoriles). A esto me refiero cuando considero a Encina un verdadero poeta “de cancionero”.

Por lo demás, me ha interesado mucho la comparación de las distintas compilaciones de la época porque me ha permitido ubicar la del salmantino, una vez más, en un lugar eminente dentro de su tradición: desde el punto de vista de la organización textual he podido subrayar la impronta dejada por el *opus maius* de Encina no ya en cancioneros de autor impresos (el religioso de Ambrosio de Montesino en 1508 o, de un modo muy principal, el de Pedro Manuel Ximénez de Urrea en Logroño, 1513) sino también en los grandes cancioneros colectivos de la época de los Reyes Católicos. En este sentido, es notable la huella de la obra enciniana en el *Cancionero musical de Palacio* (como puede verse en el capítulo dedicado a los villancicos pastoriles), en LB1 (Cancionero del British Museum, que pude consultar en la propia British Library) y, sobre todo, en el diseño y ordenación del *Cancionero general* (1511). Considero fuera de duda que Hernando del Castillo se benefició del diseño global de la compilación de Encina y, en particular, de un buen número de géneros y subgéneros poéticos cancioneriles.

B) Juan del Encina, poeta cancioneril

No me he querido mover exclusivamente en el nivel macrotextual: mi investigación ha sido sustancialmente un recorrido por los textos poéticos del salmantino, un estudio literario de la singularidad de cada subgénero lírico cultivado por Encina. En este punto, he tratado de ubicar al poeta en el lugar que le corresponde en la tradición literaria. Para ello he procedido de acuerdo con la diversidad de formas, géneros y materiales que advertimos en el *Cancionero* de 1496.

No hay que olvidar que debemos acercarnos al incunable enciniano como lo que es: la primera ocasión en la que una notable cantidad de versos amatorios merecieron ver la luz de la imprenta y, lo que resulta aún más novedoso, en vida de su propio autor, que siguió muy de cerca el proceso editorial mismo. De aquí que centrara mis intereses en el estudio de la treintena de coplas de amores del salmantino, así como en el enorme caudal de los géneros fijos (glosas, canciones y villancicos). Como cultivador de los

más importantes subgéneros amatorios de su tiempo, Encina conecta a las claras con la novedad de la lírica amorosa de autores de la generación anterior como Jorge Manrique o Cartagena (he señalado un buen número de puntos de contacto evidentes) y, al tiempo, se convierte en referencia clara para los poetas de la época de los Reyes Católicos. Así, he relacionado la obra amatoria de Encina con textos concretos de poetas indispensables de los primeros decenios del quinientos como Nicolás Núñez, Jerónimo Pinar, Garci Sánchez de Badajoz o Urrea.

Desde el punto de vista estilístico y retórico Encina maneja con habilidad los recursos e imágenes propios de la poesía de la época de los Reyes Católicos; en este sentido, es notable su apego a la agudeza cancioneril, que no es mero alarde técnico y retórico sino el punto de llegada de la evolución de los subgéneros breves (glosas de motes y, sobre todo, canciones) a lo largo del siglo XV. En cualquier caso, la pericia del salmantino es notable y da como resultado una obra amorosa de extraordinaria perfección formal, visible igualmente en las coplas de amores. He analizado con detalle la acusada presencia de acrósticos, *locus a nomine*, metáforas bifrontes, imágenes sorprendentes y ambigüedades propias de la lírica amorosa enciniana. Muchas veces contienen algo más que el mero alarde retórico (referencias autobiográficas, determinadas relecturas de poemas anteriores y posteriores, etc.), un alarde que, con todo, era positivamente buscado por Encina y que he explicado atendiendo a las composiciones de otros poetas de su tiempo. En este punto creo haber contribuido definitivamente a enmarcar a Encina en la poética de su tiempo. He perseguido este correcto anclaje indagando en la composición del *Cancionero* pero sobre todo a través de una pormenorizada atención a los textos concretos del salmantino; este ha sido uno de mis asideros constantes, no perder de vista cada texto de Encina en su singularidad: su tradición, su novedad, su anclaje cancioneril, su conexión con otros textos suyos y ajenos.

En mi recorrido por la poesía amatoria de Encina he tropezado con aspectos poco conocidos por investigadores anteriores. En algunos lugares he podido postular una tempranísima recepción de poetas cuatrocentistas napolitanos: creo advertirla en la organización global de todo el *Cancionero*, pero también en el esmerado diseño de la sección de coplas de amores (y de otras series de textos de 96JE), así como en la particular configuración literaria de los textos amatorios de circunstancias o en la novedad de algunas piezas líricas que el propio Encina musicó con habilidad. En todos estos aspectos (y en un puñado más) el salmantino adelanta aspectos retóricos,

estilísticos y culturales que se verifican en cancioneros posteriores como LB1, 11CG o MP4.

Si lo de amores se vincula a las claras con las tendencias de su tiempo, no podía suceder de otro modo con la poesía de temática religiosa, apenas estudiada por la crítica. He abordado la poesía religiosa de Encina, que encabeza la compilación impresa, en el contexto de las tradiciones religiosas propiciadas por la corte de los Reyes Católicos. A pesar de los estudios del maestro Whinnom son escasísimos los asedios de la crítica a la poesía religiosa cancioneril. En este sentido, es notable la huella dejada por Encina en poetas (Ambrosio Montesino, Urrea, Juan Álvarez Gato) y cancioneros de su tiempo (singularmente, la sección religiosa del Cancionero general). En su poesía religiosa más densa, elaborada y erudita el salmantino demuestra la notable formación teológica y doctrinal que recibió en el Estudio de Salamanca.

La condición poliédrica del genio de Encina (autor teatral, actor de sus propias obras, excelente músico y gran poeta) me convenció de la necesidad de realizar constantes calas en esas otras facetas de su obra. Por este motivo mi investigación contiene un buen número de aproximaciones interdisciplinares a su poesía que contribuyen a ubicarla adecuadamente: los villancicos pastoriles, por ejemplo, dejan una huella evidente en su teatro que he tratado de describir y los textos amorosos adelantan aspectos que la crítica ha advertido con sorpresa en su obra dramática; al tiempo, los romances y sus deshechas pueden valorarse en su justa medida si se tiene en cuenta (como ha sido mi caso) la perspectiva musical con que fueron escritos, representados y cantados por su propio creador. En este punto, algunas composiciones dialogadas de Encina (amatorias y pastoriles, pero también religiosas) presentan una teatralidad que debe ser puesta en relación con la renovación del teatro castellano que se da en la segunda mitad del siglo XV. En cualquier caso, aproximación interdisciplinar me ha resultado de gran utilidad y me ha convencido de que es el camino principal para valorar la obra enciniana; al tiempo, lo productivo de esta investigación (en el caso de la sección de romances y deshechas de un modo muy particular) me ha llevado a la conclusión de que es un camino que debemos recorrer necesariamente en los estudios sobre los cancioneros. Aquellos textos que se llegaron a cantar (conservamos partituras encinianas de un cierto número de romances, villancicos y algunas canciones) no deben estudiarse exclusivamente desde el punto de vista literario.

No he olvidado el estudio de la materia pastoril, tan querida por el poeta salmantino. Mi acercamiento al fenómeno del villancico pastoril me ha permitido subrayar la

extraordinaria novedad de este subgénero en el que nuestro poeta demuestra una maestría que proyectará en las piezas dramáticas. No sólo he descrito ese recorrido: también me he detenido en las relaciones entre lo pastoril y lo popular y he analizado con detalle —sin perder de vista los textos— lo que subyace en los originales villancicos rústicos: el intento del salmantino de renovar con savia nueva la poética cancioneril a través de un género en el que nuestro poeta fue su maestro y principal exponente.

C) Juan del Encina, poeta de corte

La labor de Encina como poeta debió mucho a la protección de la Casa de Alba en la persona de Fadrique Álvarez de Toledo, II Duque de Alba y su esposa, Isabel de Zúñiga y Pimentel. Encina trabajó como organizador de espectáculos en su palacio-alcázar de Alba de Tormes. A partir del estudio de rúbricas, prólogos y un buen número de composiciones de circunstancias he podido describir algunos aspectos del mecenazgo del que se benefició el salmantino y de la relación que tuvo con sus poderosos protectores. Me he beneficiado aquí del acendrado autobiografismo (bien conocido en su teatro), que deja notables huellas en los textos poéticos. De este modo he podido realizar un anclaje histórico muy preciso para la renovación literaria que desarrolla Encina desde el palacio de los Alba entre los años 1492 y 1496. El privilegiado acceso que tenían los Duques a los Reyes Católicos permite explicar un cierto número de textos propagandísticos, políticos y encomiásticos de nuestro poeta. Incluso el *Arte de poesía castellana*, ambicioso texto en prosa que Encina inserta entre las dedicatorias de 96JE, puede comprenderse mejor desde esta ladera pues no deja de ser una clase de literatura dedicada al Príncipe Juan, heredero de los Reyes Católicos.

He detallado el componente eminentemente cortesano de un buen número de composiciones poéticas: desde las coplas de amores más circunstanciales a la poesía religiosa que se leía con aprecio en multitud de cortes reales, eclesiásticas y nobiliarias. Muchos de los textos de Encina se entienden mejor en ese ámbito de la corte ducal y he tratado de ponerlo de manifiesto convenientemente. De hecho, he llegado a identificar, inserto en la sección de deshechas del *Cancionero* de Encina, el rastro impreso de lo que tuvo que ser un festejo cortesano semidramático que puso en escena el salmantino en el palacio de sus protectores con ocasión de la conquista de Granada: una particular fiesta de corte en la que música, danza, teatro y poesía se dan la mano con extraordinaria

originalidad. Esta singular mixtificación de artes y códigos literarios contiene en esencia la original fórmula teatral que cuajará la obra dramática enciniana, donde se funden magistralmente el elogio del poder universal del amor, la impronta de lo pastoril y las tradiciones dramáticas religiosas. La corte de los Duques de Alba y, en concreto, una de las salas principales del palacio-alcázar de Alba de Tormes (Salamanca), hoy derruido, fueron el escenario donde nuestro poeta puso en pie su extraordinario mundo literario.

D) Juan del Encina, poeta cuatrocentista

En el estudio de la poesía de Encina me han guiado dos objetivos centrales; en primer lugar, el comentario detenido y unitario de los textos poéticos; tal mirada abarcadora de la obra poética del salmantino recogida en su *Cancionero* no había sido trazada con detalle hasta ahora en los estudios literarios. En segundo lugar he buscado delimitar el lugar de Encina en la tradición de nuestra poesía cuatrocentista, es decir, examinar las influencias que recibe y la huella que deja, la tradición y la novedad de su obra poética. Por eso he atendido a la impronta de Encina en poetas, pliegos sueltos y cancioneros que no pueden ser contemporáneos suyos sino que hunden sus raíces sencillamente en el siglo XVI. En este sentido, resulta poco adecuado o, como mínimo, engañoso el marbete “Encina, poeta cuatrocentista”.

Con seguridad, la temprana fecha de publicación del *Cancionero* de Encina (Salamanca, 1496) ha pesado mucho en este anclaje cuatrocentista que, sin dejar de ser cronológicamente válido, no permite valorar la novedad de su obra poética. Esta fecha ha pesado como un lastre a la hora de interpretar las composiciones del salmantino: frecuentemente ha llevado a los investigadores a asignar el *Cancionero*, incluso despectivamente, a la supuestamente agotada poética cancioneril cuatrocentista. Al margen de que quizá debamos cuestionar tal agotamiento, este planteamiento rígido y taxonómico olvida que la poesía cortesana se proyecta en el siglo XVI con renovado vigor y que se leyó con fruición en el quinientos, como revela el éxito editorial del propio *Cancionero* de nuestro poeta.

En última instancia, si el bucolismo pastoril del salmantino ha sido ubicado en el marco del humanismo europeo, si los musicólogos e historiadores de la música analizan la obra musical enciniana como típicamente renacentista, si los historiadores de la primitiva imprenta subrayan la radical originalidad de su compilación incunable, si consideramos —en fin— a Encina el padre del teatro castellano del siglo XVI y el

difusor de una fórmula teatral que llega a los Siglos de Oro, parece razonable leer su poesía con la perspectiva de esta radical novedad quinientista y no sólo como uno de los cantos del cisne de la trayectoria cancioneril.

VII. CONCLUSIONS

Scholars of our medieval literature use various terms to refer to the octosyllabic poetry of the 15th century; they speak of *cancionero* or *cancioneril* poetry, courtly poetry or, with other criterion, 15th century poetry. Without intending to argue the matter of terminology usage, I will adopt these terms, and the nuances of each meaning, to gather some conclusions regarding my research relating to Encina's poetry.

A) Juan del Encina, “*cancionero*” poet

Nowadays it would be extremely rare for the majority of scholars not to consider Encina as the founder of Spanish theatre and discoverer or, at least, disseminator of the theatrical formula of the Golden Age; however, his position as a *cancionero* poet has merited much less critical attention, as this has been displaced and eclipsed by the radical originality of his theatre. Within this setting, the starting point of my research must be noted by means of outlining this: The salamancan was an extraordinary *cancionero* poet; he was the author of a wide range of poetic work that covered nearly all registers made available by the *cancioneril* tradition in which it was placed.

All in all, few poets of his time could claim the “*cancionero*” label as fittingly as Encina. In his specific case, originality is based on the design, organization and publication of a personal *cancionero* with attention paid to every last detail (*Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca, 1496). This is the first printed personal *cancionero*, i.e., the first time in which an author used print —still in the incunable period— to publish his own poetry within his lifetime. The 1496 *Cancionero* is a fundamental link in the tradition of personal *cancioneros* in which I have focused (the manuscript compilations of Marques de Santillana, Gomez Manrique and Juan Álvarez Gato) and simultaneously represents the starting point of printed *cancioneros*, both relating to collections as to individual authors. My research consists of the first detailed study of this original personal *cancionero*.

Encina, however, did not only ensure the compilation was printed by the salamancan press. Throughout my research, I have ascertained the extraordinary attention paid to everything relating to the *dispositio* of the incunabulum: from the meticulous hierarchical organization of the entire compilation to the order observed in each of its

sections, passing through the extraordinary combination of the *Cancionero* and the composition of series of texts linked between each other (these can be seen in the *coplas de amores*, but also in the sections relating to *romances con sus deshechas* and pastoral *villancicos*). I am referring to this when I consider Encina to be a true “*cancionero*” poet.

In addition, I have been extremely interested in comparing the different compilations of the period because it has allowed me to place that of the Salamancan, once again, in a distinguished position within its tradition: from a textual organization point of view, I have been able to highlight the mark left by the *opus maius* of Encina, not already included in the author’s printed *cancioneros* (the religious work of Ambrosio de Montesino in 1508 or, in a main way, that of Pedro Manuel Ximénez de Urrea in Logroño, 1513) but also in the great collective *cancioneros* of the period of the Catholic Kings. In this respect, the mark left by Encina’s work in the *Cancionero musical de Palacio* (as can be seen in the chapter devoted to the pastoral *villancicos*), in LB1 (*Cancionero* of the British Museum, which can be consulted in the British Library) and, especially, in the design and order of the *Cancionero general* (1511) is remarkable. I undoubtedly believe that Hernando del Castillo benefited from the comprehensive design of Encina’s compilation and, especially, from a large number of *cancioneril* poetic genres and subgenres.

B) Juan del Encina, *cancioneril* poet

I did not want to move exclusively on a macro textual level: My research has mainly been an overview of the Salamancan’s poetic texts, a literary study of the peculiarity of each lyrical subgenre refined by Encina. In this point, I have tried to place the poet in the location in which he corresponds within literary tradition. For this, I have proceeded to agree with the diversity of forms, genres and materials that are observed in the *Cancionero* of 1496.

It must not be forgotten that we must approach Encina’s incunabulum as it is: the first time in which a notable amount of love verses were worth seeing the light of print and, what makes it even more original, within its author’s lifetime, that he followed the publication process very closely. From this point my interests centred on the study of the Salamancan’s thirty-odd *coplas de amores*, as well as on the enormous volume of fixed genres (*glosas*, songs and *villancicos*). As cultivator of the most important

amateur subgenres of his time, Encina connects with everyone through the originality of love lyrics of authors of the previous generation such as Jorge Manrique or Cartagena (I have indicated a great deal of evident contact points), while, at the same time, he became a clear reference for poets of the period of the Catholic Kings. In this way, I have linked Encina's love poems with specific texts of essential poets of the first decades of the fifteenth century such as Nicolás Núñez, Jerónimo Pinar, Garci Sánchez de Badajoz and Urrea.

From a stylistic and rhetorical point of view, Encina handles the resources and images of the poetry of the period of the Catholic Kings with skill; in this respect, his attachment to *cancioneril* wittiness, which is not merely a technical and rhetorical display but the starting point of the evolution of short subgenres (*glosas de motes* and, especially, songs) throughout the 15th century is remarkable. In any case, the Salamancan's skilfulness is remarkable and results in an extraordinary masterpiece of love of formal perfection, which can likewise be seen in the *coplas de amores*. I have analysed in detail the striking presence of acrostics, *locus a nomine*, two-faced metaphors, surprising and ambiguous images of Encina's lyrics of love. They often include something more than a mere rhetorical display (autobiographical references, certain re-readings of previous and subsequent poems, etc.), a display that, all in all, was searched by Encina and that I have explained by paying attention to the compositions of other poets of his time. In this point I believe that I have definitively classified Encina in the poetics of his time. I have pursued this correct pinpointing in the composition of the *Cancionero* but particularly through a detailed attention to the Salamancan's specific texts; not losing sight of each of Encina's texts in its singularity has been one of my constant fundamental principals: its tradition, its originality, its *cancioneril* pinpointing, its connection with other texts created by him as well as by other authors.

During my overview of Encina's love poetry, I have stumbled upon aspects which were virtually unknown by previous researched. In some places I have been able to postulate an extremely early reception of 15th century Neapolitan poets: I believe in stating it in the comprehensive organization of the entire *Cancionero*, but also in the careful design of the section of *coplas de amores* (and other series of 96JE texts), as well as in the particular literary outlay of the love circumstances texts or in the originality of certain lyrical pieces that Encina set to music with skill. In all these aspects (and in a bunch more) the Salamancan poet put forward rhetorical, stylistic and

cultural aspects that were verified in subsequent *cancioneros* such as LB1, 11CG o MP4.

If love poetry is linked to being clear to all with trends of his time, he couldn't succeed in another way with poetry containing religious content, which was scarcely studied by critics. I have tackled Encina's religious poetry that leads the printed compilation, in the context of the religious traditions provided by the court of the Catholic Kings. Despite the studies of the expert Whinnom, critiques of *cancioneril* religious poetry are extremely scarce. In this respect, the mark left by Encina on poets (Ambrosio Montesino, Urrea, Juan Álvarez Gato) and *cancioneros* of his time is remarkable (especially, the religious section of the *Cancionero general*). In his most weighty, developed and erudite religious poetry, the Salamancan shows the outstanding theological and doctrinal education that he received while studying in Salamanca.

Encina's multi-faceted status (theatrical playwright, actor of his own works, excellent musician and great poet) convinced me of the need to carry out constant forays in these other facets of his work. For this reason, my research contains a great deal of interdisciplinary approaches to his poetry that contribute to situating it appropriately: The pastoral *villancicos*, for example, leave an evident mark in his theatre that I have described and the love poems put forward aspects that the critics have noticed with surprise in his dramas; while the ballads and their *deshechas* can be evaluated in fair measure (as has been my case) if the musical perspective with which they were written, performed and sang by their own creator are taken into account. In this point, some of Encina's dialogued compositions (love and pastoral, but also religious) present a drama that must be placed in relation with the updating of the Spanish theatre that took place in the second half of the 15th century. In any case, interdisciplinary approach has been of great use to me and has convinced me that it is the main way to assess Encina's work; while the profitable elements of this research (in the case of the section of ballads and *deshechas* in a very individual way) has brought me to the conclusion that this is a road that must be taken in the studies relating to *cancioneros*. Those text that are sung (we preserve Encina's scores from a certain number of ballads, villancicos and some songs) must not be studied exclusively from a literary point of view.

I have not forgotten the study of shepherds works, so loved by the Salamancan poet. My approach to the genius of the pastoral *villancico* has allowed me to highlight the extraordinary originality of this subgenre in which our poet shows an expertise that will be shown in the works of drama. I have not only described this overview: I have also

considered the relationships between pastoral and popular elements and I have analysed in detail —without losing sight of the texts— what underlies in the original rural *villancicos*: the Salamancan's attempt to transform *cancioneril* poetry with new blood through a genre in which our poet was its expert and principal exponent.

C) Juan del Encina, court poet

Encina's work as a poet owed a lot to the protection of the House of Alba through Fadrique Álvarez de Toledo, the 2nd Duke of Alba and his wife, Isabel de Zúñiga and Pimentel. Encina worked as a master of ceremonies in his alcazar in Alba de Tormes. Through the study of author's works, prologues and a large number of compositions of circumstance, I have been able to describe some of the aspects of the patronage that the Salamancan benefited from and the relationship he had with his powerful protectors. I have benefited here from pure autobiographical accounts (well-known in his theatre), that leaves notable marks in the poetic texts. In this way, I have been able to make very precise historical foundations of the literary transformation that Encina developed from the Albas' palace between 1492 and 1496. The privileged access that the Dukes had to the Catholic Kings explains a certain number of our poet's texts with propaganda, political and laudatory content. Even the *Arte de poesía castellana*, an ambitious text in prose that Encina placed amongst the 96JE dedications, can be better understood from this position: as a class of literature dedicated to Prince Juan, heir of the Catholic Kings.

I have detailed the eminently courtly element of a large number of poetic compositions: From the most circumstantial *coplas de amores* to religious poetry that is read with appreciation in numerous courts which are royal, ecclesiastic and include nobility. Many of Encina's texts are best understood in the context of the ducal court and I have tried to state this properly. In fact, I have managed to identify, insert in the elusions section of Encina's *Cancionero*, the printed trace of what had to be a semi-dramatic courtly celebration that placed the Salamancan on the scene in his protector's palace at the time of the conquest of Granada: a private party in the court in which music, dance, theatre and poetry went hand in hand with extraordinary originality. This peculiar mixing of arts and literary codes has in essence the original theatrical formula in which Encina's dramas lie, where the praise of the universal power of love, the mark of the pastoral element and dramatic religious traditions are masterly based. The court of the Dukes of Alba and, specifically, one of the main halls of the palace of Alba de

Tormes (Salamanca), which is now in ruins, was the setting where our poet set up his extraordinary literary world.

D) Juan del Encina, 15th century poet

While studying Encina's poetry, I have been guided by two central objectives; firstly, the detailed and united commentary of the poetic texts; such an embracing view of the poetic work of the Salamancan collected in his *Cancionero* has never before been dealt with in such detail in literary studies. Secondly I have searched to define where Encina is placed in the tradition of our 15th century poetry, that is, to examine his influences and the mark he left, the tradition and originality of his poetic work. For this reason, I have paid attention to Encina's impression on poets, loose documents and *cancioneros* that cannot be his contemporaries but that simply deepen his roots in the 16th century. In this respect, the label "Encina, 15th century poet" is not very appropriate or is, at least, deceiving.

Certainly the early publication date of Encina's *Cancionero* (Salamanca, 1496) has had a great influence on this 15th century pinpointing which, while still being chronologically valid, does not make it possible to evaluate the originality of his poetic work. This date has become a burden when interpreting the Salamancan's compositions: researchers have frequently assigned the *Cancionero*, even contemptuously, to the supposedly exhausted 15th century *cancioneril* art of poetry. Perhaps we must separately question this exhaustion, this rigid and taxonomical approach forgets that courtly poetry appeared in the 16th century with renewed vigour and was read with delight in the fifteen hundreds, as the success of our poet's own *Cancionero* reveals.

Finally, if the Salamancan's pastoral bucolicism has been placed in the framework of European humanism, if musicologists and musical historians analyze Encina's musical work as typically Renaissance, if the historians of primitive printing matter highlight the radical originality of his incunable compilation, if we consider Encina—in the end—as the father of 16th century Spanish theatre and the disseminator of a theatrical formula that arrived at the Golden Age, it seems reasonable to read his poetry with the perspective of this radical 16th century originality and not only as one of the swan songs of the lifespan of the *cancionero* tradition.

VIII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

A) EDICIONES:

- ALIPRANDINI, Luisa de: Juan del Encina: *Triunfo de amor. Égloga de Plácida y Vitoriano*, Madrid: Akal, 1995.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro: *Poesía de cancionero*, Madrid: Cátedra, 1986 (5ª edición, 2002).
- _____: *Poesía andaluza de cancionero*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.
- ARTILES RODRÍGUEZ, Jenaro: Juan Álvarez Gato: *Obras completas*, Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1928.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis: Sebastián de Horozco: *Teatro universal de proverbios*, Salamanca: Universidad, 1986.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María: *Teatro medieval*, Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- ASENJO BARBIERI, Francisco: *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890 (reimpres. Buenos Aires: Saphire, 1945).
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç: Jorge Manrique: *Poesía*, Barcelona: Crítica, Biblioteca Clásica, 1993.
- _____: *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, Páginas de Biblioteca Clásica, 2002.
- BENITO RUANO, Eloy: *El libro del Limosnero de Isabel la Católica*, Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 1996.
- BIZARRI, Hugo Oscar: Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana: *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, Kassel: Reichenberger, 1995.
- BLECUA, José Manuel: Pedro Marcuello: *Cancionero*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987.
- CAÑETE, Manuel: *Farsas y églogas al modo y etilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández*, Madrid: Real Academia Española, 1867.
- CASTILLO, Julia: *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Madrid: Editora Nacional, 1980.
- CASTRO CARIDAD, Eva: *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, Barcelona: Crítica, Páginas de Biblioteca Clásica, 1997.
- CÁTEDRA, Pedro: Francisco de Ávila: *La vida y la muerte o vergel de discretos*, Madrid: Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.
- _____: *Poesía de Pasión en la Edad Media. El "Cancionero" de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca: SEMYR, 2001.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496* (Facsimil) Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928 (Reimpres. Madrid: Arco Libros, 1989). Disponible en recurso electrónico de la Real Academia Española, sostenido por la Universidad Autónoma (19.III.2008):
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260963876700436328813/index.htm>
- CUEVAS MATA, Juan, Juan del Arco Moya y José del Arco Moya: *Relación de los hechos del muy magnífico e más virtuoso señor, el señor don Miguel Lucas, muy*

- digno condestable de Castilla*, Jaén: Ayuntamiento de Jaén, Universidad de Jaén, 2001.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús y María Wenceslada de Diego Lobejón: *Un cancionero para Alvar García de Santamaría. Diversas virtudes y vicios de Fernán Pérez de Guzmán*, Valladolid: Universidad, Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal, Tordesillas, 2000.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, Juan José Fortea, Íñigo de Goñi y Silvia Docampo: *Libro de Horas de Carlos VIII, Rey de Francia*, Madrid: Moleiro, 1995.
- DUTTON, Brian y Joaquín González Cuenca: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor Libros, 1993.
- _____: *El cancionero del siglo XV*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- FRENK, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GARGANO, Antonio: Juan de Flores: *Triunfo de amor*, Pisa: Giardini, 1981.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Teresa Jiménez Calvente: Juan de Mena: *Obra completa*, Madrid: Biblioteca Castro, 1994.
- _____: Jorge Manrique: *Poesía completa*, Madrid: Alianza, 2000.
- _____ y Maxim P. A. M. Kerkhof: Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana: *Poesías completas*, Madrid: Castalia, 2003.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín: *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor Libros, 1996.
- _____: Hernando del Castillo: *Cancionero general* Madrid: Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2004.
- HATHAWAY, Robert L.: *Villancicos from the Cancionero of Pedro Manuel Jiménez de Urrea*, Exeter: University of Exeter, 1976.
- JONES, Royston Oscar y LEE, Carolyn: Juan del Encina: *Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid: Castalia, Clásicos Castalia, 1975.
- LAMA DE LA CRUZ, Víctor de: *Cancionero musical de la catedral de Segovia*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1984.
- LÓPEZ BUENO, Begoña: Gutierre de Cetina: *Sonetos y madrigales completos*, Madrid: Cátedra, 1981.
- LÓPEZ DE TORO, José (ed. y trad.): Pedro Mártir de Anglería: *Epistolario*, Madrid: Góngora, 1953.
- LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes: Francisco de Figueroa: *Poesía*, Madrid: Cátedra, 1989.
- MAGGIONI, Giovanni Paolo: Iacopo da Varazze: *Legenda aurea*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, Sismel, 1998.
- MALDONADO, Felipe C. R.: Sebastián de Covarrubias Orozco: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1994.
- McGRADY, Donald: Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona: Crítica, 1997.
- MORAIS, Manuel: *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional / Diputación Provincial, 1997.
- MORENO, Manuel: *LB1. Manuscrito Add. 10341 de la British Library*, 2004, en prensa.

- MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María: Jorge Manrique: *Poesía*, Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 271), 2003.
- Novum Testamentum Graece el Latine. Textus Graecus, cum apparatu critico-exegetico, Vulgata Clementina et Neovulgata*, Gianfranco Nolli curante, Città del Vaticano: Librería Editrice Vaticana, 1981.
- PARRILLA, Carmen: Juan de Flores: *Grimalte y Gradisa*, Santiago: Universidade, 1988.
- _____: Diego de San Pedro: *Cárcel de amor. Con la continuación de Nicolás Núñez*, Estudio preliminar de Alan Deyermond, Barcelona: Crítica, 1995.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: Juan del Encina: *Teatro completo*, Madrid: Cátedra, 1991.
- _____: Juan del Encina: *Obra completa*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- RAMBALDO, Ana María: Juan del Encina: *Obras completas*, Madrid: Espasa Calpe, Colección Clásicos Castellanos, 1978-1983.
- REY MARCOS, Juan José, María Josefa Canellada, Miguel Ángel Tallante y Enrique Lafuente Niño: *Obra Musical Completa de Juan del Encina*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia (MEC 1024-1027 CD), 1991.
- RICO, Francisco, Francisco Javier Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz (eds.): Fernando de Rojas: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona: Crítica, 2000.
- RÍO, Alberto del: Juan del Encina: *Teatro*, Barcelona: Crítica, 2001.
- RODADO RUIZ, Ana: Pedro de Cartagena: *Poesía*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha; Madrid: Universidad de Alcalá, 2000.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Madrid: RAE, 1958.
- _____: Juan de Luzón: *Cancionero*. Madrid: Góngora, 1959.
- _____: *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid: Estudios bibliográficos, 1962.
- _____: *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid: Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1997.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: *Fray Íñigo de Mendoza y sus Coplas de vita Christi*, Madrid: Gredos, 1968.
- _____: *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, Cuenca: Diputación Provincial, 1987.
- ROMEY FIGUERAS, José: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, IV-1 (vol. 3-A), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología), 1965.
- _____: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, IV-2 (vol. 3-B), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología), 1965.
- RUIZ MALDONADO, Margarita: *Libro de Horas. Felipe Pigouchet, Impresor y librero jurado de la Universidad de París, imprimió esta obra en París, el 20 de Julio de 1504*, Salamanca: Varona, 2003.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano: Fernando de Herrera: *Poesías*, Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 195), 1992.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio: *Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1987.

- SOCÍAS, James: *Misal Romano Diario*, Chicago: Midwest Theological Forum; Monterrey: Librería Beityala; Huntington: Our Sunday Visitor; Princeton: Scepter, 1999 (1ª ed. 1996).
- _____: *Cantate et Iubilare Deo. A devotional and Liturgical Hymnal*, Chicago: Midwest Theological Forum; Princeton: Scepter, 1999.
- STALLINGS-TANEY, M: *Iohannes de Caulibus meditationes vite Christi olim S. Bonauenturo attributae*, Turnhout: Brepols, 1997.
- TERNI, Clemente: *Juan del Encina. L'opera musicale*, Firenze: Università degli studi di Firenze (Casa Editrice D'Anna), 1974.
- TORO PASCUA, María Isabel: Pedro Manuel Ximénez de Urrea: *Cancionero*, en prensa.
- VIDAL GONZÁLEZ, Francisco: Gómez Manrique: *Cancionero*, Madrid: Cátedra, 2003.
- ZIMIC, Stanislav: Juan del Encina: *Teatro y poesía*, Madrid: Taurus, 1986.

B) ESTUDIOS:

- ALIPRANDINI, Luisa de: "Un dramaturgo en Roma: Juan del Encina", en *Nello spazio e nel tempo della letteratura. Studi in onore di Cesco Vian*, Parma: Bulzoni, 1991, pp. 117-128.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro: "Acerca de la *Égloga de los tres pastores* de Juan del Encina", en Margarita Freixas, Silvia Iriso y Lourdes Fernández (eds.): *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, pp. 129-136.
- _____: *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 32), 2001.
- _____: "Garcí Sánchez de Badajoz y la poesía italiana", en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 141-152.
- _____: *La poesía italianista*, Madrid: Laberinto, 2002.
- _____: "Cuatro motivos hispano-italianos (siglos XV y XVI)", en José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Silvia Iglesias Recuero y Antonio Narbona Jiménez (eds.): *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, 2002, II, pp. 1151-1163.
- _____: "Petrarquismo en octosílabos: del *Cancionero* de Urrea al de Pedro de Rojas", en María Hernández Esteban (ed.): *El 'Canzoniere' de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección. Actas del Seminario Internacional Complutense (10-12 noviembre 2004)*, número extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 12 (2005), pp. 235-246.
- _____: "El teatro en la época de los Reyes Católicos", ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya).
- ALTAMIRANO, Magdalena: "Lo popular en los "villancicos pastoriles" de Juan del Encina", en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.): *Palabra e imagen en la Edad Media (Actas de las IV Jornadas Medievales)*, México: UNAM, 1995, pp. 339-350.
- ALVAR EZQUERRA, Carlos: "LB1 y otros Cancioneros castellanos", en Madeleine Tyssens (ed.): *Lyrique romane médiévale: la tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège 1989*, Liege: Université, 1991, pp. 469-500.

- _____: "Las *Bucólicas*, traducidas por Juan del Encina", en Antonio Pioletti (ed.): *Le letterature romanze del Medioevo: Testi, Storia, intersezioni*, Soveria Manelli: Rubbettino, 2000, pp. 125-133.
- _____: "Los cancioneros castellanos (c. 1350-1511)", en Vicenç Beltran y Juan Paredes (eds.): *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada: Universidad de Granada, 2006, pp. 67-82.
- _____: "La literatura europea en la biblioteca de Isabel la Católica", en L. Ribot, J. Valdeón y E. Maza (coord.): *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional, 2004*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas / Universidad de Valladolid, 2007, pp. 1221-1230.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista: *Temas hispánicos medievales*, Madrid: Gredos, 1974.
- ANDERSON, James Anthony: "Juan del Encina: An Abuse of Form?", *Romance notes*, X (1968-1969), pp. 353-358.
- ANDREWS, J. Richard: *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley: University of California Press, 1959.
- AROCENA, Félix: *Los himnos de la Liturgia de las Horas*, Madrid: Palabra, 1992.
- ASENSIO, Eugenio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1957.
- BAILEY, Matthew: "Lexical Ambiguity in Four Poems of Juan del Encina", *Romance Quarterly*, XXXVI (1989), pp. 431-443.
- BALDISSERA, Andrea: "Le glosse castigliane dell' 'Ave Maria' tra XV e XVI secolo", en *Il sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 de luglio 2000)*, Florencia: Cesati, 2002, pp. 321-339.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne: "La dramatisation de la lyrique "cancioneril" dans le théâtre profane de Juan del Encina", en *Juan del Encina et le théâtre au 15^{me} siècle*, Aix: Université de Provence, 1987, pp. 57-78.
- BAYO, Marcial José: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento 1480-1530*, Madrid: Gredos, 1959.
- BECKER, Danièle: "De l'usage de la musique et des formes musicales dans le théâtre de Juan del Encina", en *Juan del Encina et le théâtre au 15^{me} siècle*, Aix: Université de Provence, 1987, pp. 27-56.
- _____: "Una alegoría musical de moros y cristianos en Juan del Encina", en Emilio Casares y Carlos Villanueva (coord.): *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 211-218.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç: *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988.
- _____: "Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución", *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 41-71.
- _____: "Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria", en Pedro M. Piñero (ed.): *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla: Universidad / Fundación Machado, 1998, pp. 112-135.
- _____: "Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor", *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), pp. 49-101.
- _____: "Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 27-53.
- _____: "Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales", en Vicenç Beltran, Begoña Campos, M^a Luzdivina Cuesta y Cleofé

- Tato: *Estudios sobre poesía de cancionero*, La Coruña: Universidade da Coruña / Toxosoutos, 1999, pp. 9-54.
- _____: “La Reina, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la Católica”, en Margarita Freixas, Silvia Iriso y Lourdes Fernández (eds.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, I, pp. 353-364.
- _____: “El aprendizaje de una antología. Un estado de la cuestión para la poesía de cancionero”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, I, pp. 77-104.
- _____: “Las formas con estribillo en la lírica oral del Medioevo”, *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 39-57.
- _____: “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, en M. Moreno y D. Severin (eds.): *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, London: Department of Hispanic Studies (PMHRS, 43), 2005, pp. 9-58.
- _____: “Del pliego de poesía (manuscrito) al pliego poético (impreso)”, *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 21-56.
- _____ y Juan Paredes (eds.): *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada: Universidad de Granada, 2006.
- _____: “Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad”, en Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (eds.): *‘Liber’, ‘Fragmenta’, ‘Libellus’ prima e dopo Petrarca. In ricordo di D’Arco Silvio Avalle*, Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.
- _____: “Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)”, en P. Cátedra (dir.): *La literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca: SEMYR / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006 pp. 363-379.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente: *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549)*, Salamanca: Universidad, 1967.
- BERESFORD, Andrew M.: “Saints John the Baptist and John the Evangelist in the *Cancionero* of Juan de Luzón”, en Alan Deyermund & Barry Taylor (eds.): *From the ‘Cancionero da Vaticana’ to the ‘Cancionero general’: Studies in Honour of Jane Whetnall*, Londres: Queen Mary, Department of Hispanic Studies (PMHRS, 60), 2007, pp. 75-88.
- BIERSACK, Martin: “La Escuela de Palacio de Pedro Mártir de Anglería”, en Luis Ribot, Julio Valdeón y Elena Maza (coord.): *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional, 2004*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas / Universidad de Valladolid, 2007, II, 1333-1353.
- BOTTA, Patrizia, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, Padova: Toxosoutos / Università di Padova, 2001 (Biblioteca filológica; 7-8).
- _____: “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 373-389.
- _____: “Tesis romanas sobre poesía de cancionero” en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 23-25.
- _____ y Juan Carlos Conde: “Las fiestas de Zaragoza y las relaciones entre LB1 y 16RE con un Apéndice: LB1: Hacia la historia del código”, *Incipit*, XXII (2002), pp. 13-41.
- BURGUILLO, Francisco Javier: “Notas para una revisión del concepto de cancionero petrarquista”, en Javier San José Lera (dir.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed.

- Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez, Salamanca: SEMYR, en prensa.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro: “Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003), pp. 5-19.
- _____: reseña a SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, en *Revista de Filología Española*, LXXXVII, 1º (2007), pp. 212-216.
- _____: “El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LBI”, ponencia leída en el XVII Colloquium (Londres: Queen Mary, 29-30 junio de 2006), en prensa.
- _____: “«Llora sangre mi papel»: agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina”, en prensa (*Cancionero general*).
- _____: “Los regalos de amor y la poesía de circunstancias en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496)”, en prensa.
- _____: “Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores”, en Javier San José Lera (dir.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez, Salamanca: SEMYR, en prensa.
- _____: “Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)”, ponencia leída en el XVIII Colloquium (Londres: Queen Mary, 28-29 junio de 2007), en prensa.
- _____: “Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”, ponencia leída en el XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Cáceres, 25-29 septiembre de 2007), en prensa.
- CALDERÓN, Manuel: “Los villancicos de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos, (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 293-316.
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel: “La intervención de don Fadrique de Toledo en la guerra de Granada (1486-1489)”, en Manuel González Jiménez (ed.): *La Península Ibérica en la Era de los Descubrimientos. Actas de de las III Jornadas Hispano-Portuguesas de Historia Medieval* (Sevilla, 25-30 de noviembre de 1991), Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Universidad de Sevilla, 1997, II, pp. 1473-1480.
- _____: *El ducado de Alba. La evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI)*, Madrid: Dykinson, 2005.
- CAMPOS SOUTO, María Begoña: “Problemas ecdóticos y de edición en la obra poética de Rodrigo Manrique”, en Andrew Beresford y Alan Deyermond (eds.): *Proceedings of the Eight Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 5), 1997, pp. 75-84.
- CAPRA, Daniela: “Encina frente a los clásicos (con un escorzo agustiniano)”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 317-324.
- _____: *Il codice bucolico di Juan del Encina*, Torino: Edizioni dell’Orso, 2000.
- CASAS RIGALL, Juan: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- CASELLATO, Mariarita: “Deshechas en apéndice a romances” en P. Botta, C. Parrilla, e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 35-44.
- CATALÁN, Diego: *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid: Gredos, 1970.
- CÁTEDRA, Pedro: *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad, 1989.

- _____: “De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro” en Alan Deyermond & Ian Macpherson (eds.): *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, 1989, pp. 6-35.
- _____: “Presentación” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 11-14.
- _____ (dir.): *Tratados de amor en el entorno de Celestina*, Madrid: Nuevo Milenio, 2001.
- _____ y Anastasio Rojo: *Bibliotecas y libros de mujeres (siglo XVI)*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.
- _____: *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 444), 2005.
- _____ (dir.): *La literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, ed. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca: SEMYR / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006.
- CHAS AGUIÓN, Antonio: “Categorías minoritarias en el cancionero del siglo XV: notas al estudio del *perqué*”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 53-69.
- _____: *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.
- _____: «*Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina*», *Hesperia*, VII (2004), pp. 21-36.
- _____: «“El amor ha tales mañas”. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero», *Cancionero general*, 2 (2004), pp. 9-32.
- _____: “Los testamentos en la poesía de cancionero”, *Revista de poética medieval*, 16 (2006), pp. 53-78.
- CHICOTE, Gloria B.: “Campos semánticos recurrentes en la selección de romances quinientista”, en P. Botta, C. Parrilla, e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 87-98.
- CINGOLANI, Daniela: “Los villancicos de Juan del Encina en el *Cancionero* de 1496”, *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 2 (1980), pp. 171-206.
- CLARKE, Dorothy Clotelle: “Juan del Encina’s *Una arte de poesía castellana*”, *Romance Philology*, 4 (1953), pp. 254-259.
- CONDE, Juan Carlos: “Ensayo bibliográfico sobre la traducción en la Castilla del siglo XV, 1980-2005”, *Lemir*, 10 (2006).
- COOPER, Edward: *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1991.
- _____: “El segundo Duque de Alba y las Comunidades de Castilla: nuevas aportaciones extremeñas y murcianas”, en *Arte, poder y sociedad. Y otros estudios sobre Extremadura (VII Jornadas de Historia en Llerena)*, Badajoz: Llerena (Sociedad Extremeña de Historia), 2006, pp. 197-221.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio: “An Inane Hypothesis: Torroella, Flores, Lucena, and Celestina?”, en Dru Dougherty y Milton M. Azevedo (eds.): *Multicultural Iberia: Language, Literature, and Music*, California: University of California Press, 1999, pp. 40-56.
- _____: “Notas a propósito del *Convite burlesco* de Jorge Manrique a su madrastra”, *Revista de Filología Española*, LXXXIII (2003), pp. 133-144.
- COURCELLES, Dominique de: “Traduire et citer les évangiles en Catalogne à la fin du XVe siècle: quelques enjeux de la traduction et de la citation dans la *Vita Christi*”

- de Sor Isabel de Villena”, en Tomàs Martínez Romero y Roxana Recio (eds.): *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*, Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I / Omaha: Creighton University, 2001, pp. 173-190.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco: “La *religio amoris* en la literatura medieval”, en F. Crosas (ed.): *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona: Eunsu, 2000, pp. 101-128.
- DARBORD, Michel: *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, París: Centre de Recherches de L’Institut d’Etudes Hispaniques, 1965.
- DEYERMOND, Alan: “The Sermon and its Uses in Medieval Castilian Literature”, *La Corónica*, VIII (1979-80), pp. 126-145.
- _____: “Unas alusiones al Antiguo Testamento en la poesía de cancionero”, en Adolfo Sotelo (coord.): *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: Universidad, 1989, II, pp. 189-201.
- _____: “La Biblia en la poesía de Juan del Encina” en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 55-68.
- _____: *Poesía de cancionero del siglo XV: estudios seleccionados* (ed. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Marta Haro), Valencia: Universitat de Valencia, Col·lecció Honoris Causa, 2006.
- DI STEFANO, Giuseppe: “Romances en el *Cancionero* de la British Library, Ms. Add. 10431” en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.): *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 1996, pp. 239-253.
- DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, Eloy: *Juan del Encina en León*, Madrid: Fortanet, 1909.
- DÍEZ BORQUE, José María: *Aspectos de la oposición “caballero-pastor” en el primer teatro castellano (Lucas Fernández, Juan del Encina, Gil Vicente)*, Burdeos: Universidad, 1970.
- DUFFELL, Martin J.: “Security and Surprise in the Versification of the *Cancioneros*”, en Alan Deyermund & Barry Taylor (eds.): *From the ‘Cancionero da Vaticana’ to the ‘Cancionero general’: Studies in Honour of Jane Whetnall*, Londres: Queen Mary, Department of Hispanic Studies (PMHRS, 60), 2007, pp. 161-176.
- DUMANOIR, Virginie: “De lo épico a lo lírico: los romances *mudados, contrahechos, trocados* y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo”, *Criticón*, 74, II (1999), pp. 45-64.
- _____: “A la croisée des chemins qui mènent à Jérusalem, à l’édification et au sacerdote: *El romance y suma de todo el viaje de Juan del Encina*”, en Philippe Meunier et Jacques Soubeyroux (eds.): *Le voyage dans le monde iberique et ibero-americain*, Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1999, pp. 233-244.
- _____: *Le Romancero courtois. Jeux et enjux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes: Presses Universitaires, 2003.
- _____: “Melodía y texto. El caso de los romances viejos”, en V. Dumanoir (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp. 107-116.
- DUTTON, Brian: “El desarrollo del *Cancionero general* de 1511”, *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1990, I, pp. 81-96.
- EGGINTON, William: *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. Nueva York: State University of New York Press, 2003.

- ESPINOSA MAESO, Ricardo: "Nuevos datos biográficos de Juan del Encina", *Boletín de la Real Academia Española*, VIII (1921), pp. 640-656.
- FALCÓ Y OSORIO BERWICK, María del Rosario, Duquesa de Alba (ed.): *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*, Madrid, 1891.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago: "'El cancionero': una estructura dispositiva para la lírica del siglo de oro", *Bulletin Hispanique*, 97, 2 (1995), pp. 465-492.
- FLEMING, John V.: *An Introduction to the Franciscan Literature of the Middle Ages*, Chicago: Franciscan Herald Press, 1977.
- FRAMIÑÁN de MIGUEL, María Jesús: "Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina: estado de la cuestión", *Cuadernos de Investigación Filológica*, XII-XIII (1986-1987), pp. 101-116.
- FRENK, Margit: "Los textos poéticos en Juan Vásquez, Mudarra y Narváez", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 203-225 (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6 [1952], pp. 33-56).
- _____: "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 413-447 (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12 [1958], pp. 301-334).
- _____: "Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 58-96 ("Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", *Anuario de Letras*, 2 [1962], pp. 27-54).
- _____: *Entre folklore y literatura*, México: El Colegio de México, 1984 (1ª ed, 1971).
- _____: "El zéjel: ¿forma popular castellana?", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 448-461 (*Studia iberica. Festschrift für Hans Flasche*. München: Francke, 1973, 145-159).
- _____: "«Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en Giuseppe Bellini (ed.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982, I, pp. 101-123.
- _____: "Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, pp. 176-187 (*Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, III Semana de Música*, Madrid: Festival de Otoño, 1986, pp. 29-45).
- _____: *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GARCÍA, Michel: "El Cancionero de Pero Marcuello", en Alan Deyermond & Ian Macpherson (eds.): *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, 1989, pp. 48-56.
- _____: "La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la serrana", en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV – XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 25-41.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M: "Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV", en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 275-284.
- _____: "La pasión según Juan del Encina", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 345-355.
- _____: "Las destinatarias de la poesía cancioneril castellana pasional del siglo XV", *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 45 (2004), pp. 57-70.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz y Antonio Hurtado Torres: “La astrología satirizada en la poesía de cordel: el *Juyzio* de Juan del Encina y los *Pronósticos* de Rodolpho Stampurch”, *Revista de Literatura*, 86 (1981), pp. 21-62.
- GARCÍA PINACHO, María del Pilar (ed): *Los Álvarez de Toledo. Nobleza viva*, Segovia: Junta de Castilla y León, 1998.
- GARCÍA SIERRA, María José: “Los Álvarez de Toledo. Un linaje de mecenas en la historia del arte español”, en M. P. García Pinacho (ed.): *Los Álvarez de Toledo. Nobleza viva*, pp. 159-186.
- GARGANO, Antonio: “El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo XV. Notas preliminares”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 71-84.
- GIMENO, Rosalie: “El Cancionero de 1501 de Juan del Encina”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: PPU, 1992, I, pp. 223-232.
- GÓMEZ BRAVO, Ana María: “Retórica y poética en la evolución de los géneros cuatrocentistas”, *Rhetorica*, XVII, 2 (1999), pp. 137-175.
- _____: “Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista española”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI (1999), pp. 169-187.
- GÓMEZ MORENO, Ángel: *El "Prohemio e carta" del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona: PPU, 1990.
- _____: *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid: Taurus, 1991.
- _____: “Los Gozos de la Virgen en el ms. 9/5809 de la Real Academia de la Historia”, en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1991, pp. 233-245.
- _____: “El reflejo literario”, en José Manuel Nieto Soria (dir.): *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid: Dykinson, 1999, pp. 315-339.
- _____: “Judíos y conversos en la prosa medieval (con un excursus sobre el círculo cultural del Marqués de Santillana)”, en Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito (coord.): *Judíos en la literatura española*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 57-86.
- _____ y Teresa Jiménez Calvente: “Entre edenismo y *aemulatio* clásica: el mito de la Edad de Oro en la España de los Reyes Católicos”, *Silva*, I (2002), pp. 113-140.
- _____ y Teresa Jiménez Calvente: “Comentario al soneto quevedesco ‘Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo’ (con una nota sobre la antigua Escitia)”, en *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 6 (2002), pp. 137-150.
- _____: “Garcilaso entre apuntes de poética y teoría literaria cuatrocentista”, en José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Silvia Iglesias Recuero y Antonio Narbona Jiménez (eds.): *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, 2003, II, pp. 1241-1251.
- _____ y Teresa Jiménez Calvente: “La alegoría, por encima de épocas y estilos: los años de los Reyes Católicos”, en Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval (eds.): *Metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 203-224.

- _____: "El *Tratado del menosprecio del mundo* ¿de Juan del Encina?", en Marta Schaffer y Antonio Cortijo Ocaña (eds.): *Medieval and Renaissance Spain in Honor of Arthur L-F. Askins*, Londres: Tamesis Books, 2006, pp. 207-220.
- _____: *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- _____: "Las Universidades en la época de los Reyes Católicos", ponencia leída en el congreso *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid: Universidad Complutense, 24-25 de mayo de 2007, en prensa (ed. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya).
- GÓMEZ REDONDO, Fernando: *Artes poéticas medievales*, Madrid: Laberinto, 2000.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín: "Incitación al estudio de la recepción del *Cancionero general* en el Siglo de Oro", en Jesús L. Serrano Reyes (ed.): *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Córdoba: Ayuntamiento de Baena, 2003, I, pp. 387-413.
- GORNALL, John: "Two Authors or One?: *Romances* and their *Desfechas* in the *Cancionero general* of 1511", en Ian Macpherson y Ralph Penny (eds.): *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London: Tamesis, 1997 pp. 153-163.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- HARO CORTÉS, Marta: "La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina", en Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera, Antoni Tordera (eds.): *Cuadernos de Filología, Anejo L. Homenaje a Luis Quirante*, Valencia: Universidad, 2002, I, pp. 191-204.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Isabel: "El viaje y el descubrimiento: hacia una lectura devocional de la *Tribagia* de Juan del Encina", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 367-378.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José: *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994.
- HERRÁN MARTÍNEZ DE SAN VICENTE, Ainara: "«Pues soys de virtudes un tan claro espejo»: La imagen del mecenas en las *Suplicaciones* de Pero Guillén de Segovia al arzobispo Carrillo", ponencia leída en las *XI Jornadas Medievales Medievalia*, (Ciudad de México, 2007), en prensa.
- _____: "El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos", ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid: Universidad Complutense, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya).
- IFE, Barry: "Dutton LB1 and the Sources of Garci Sánchez de Badajoz", en Stephen Boyd y Jo Richardson (eds.): *Spanish Poetry of the Golden Age: Papers of a Colloquium Held at University College Cork*, Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, 2002, pp. 59-84.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor: *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un proyecto medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca: Universidad, 1997.
- _____: "Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético" en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 83-99.
- _____ y Juan Carlos Conde: "La letra sobre la letra. Un testimonio manuscrito inédito de Juan del Encina en unas *Constituciones* (1498)", en Pedro Cátedra (dir.): *La literatura popular impresa en España y en la América Colonial*, pp. 671-721.

- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa: "Algunas precisiones bibliográficas con base en la obra de Lucio Marineo Sículo", *Revista de Literatura Medieval*, 11 (1999), pp. 255-266.
- JONES, Royston Oscar: "Encina y el Cancionero del British Museum", *Hispanófila*, 11 (1961), pp. 1-21.
- KAMEN, Henry: *The Duke of Alba*, New Haven & London: Yale University Press, 2004 (traducción castellana: *El Gran Duque de Alba*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2006).
- KNIGHTON, Tess: "The *a cappella* heresy in Spain: an Inquisition into the Performance of the *Cancionero* Repertory", *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 561-581.
- _____: "Spaces and Contexts for Listening in 15th Century Castile: the Case of the Constable's Palace in Jaén", *Early Music*, November (1997), pp. 661-677.
- _____: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2001.
- KREITNER, Kenneth: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, Suffolk: The Boydell Press, 2004.
- LABRADOR, HERRAIZ José J. y Ralph A. DiFranko: "Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI" en Jesús Luis Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez (eds.): *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*, Córdoba: Baena, 2001, pp. 213-258.
- LAIRD, Paul R: *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan: Harwayne Park Press, 1997.
- LANGBEHN-ROHLAND, Regula: "Cuatro aspectos formales en el Cancionero de Juan del Encina", *Lexis*, II, 1 (1978), pp. 17-26.
- LAPESA, Rafael: "Las serranillas del marqués de Santillana", en *El comentario de textos. La poesía medieval*, IV, Madrid: Alhambra, 1983, pp. 243-76 (reimpreso en *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid: Gredos, 1997, pp. 21-54).
- LAUSBERG, Heinrich: "Minuscule philologica (I): De hymno illo qui incipit verbis *Ave maris stella*", *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse*, 1976 (2), pp. 3-17.
- LAWRENCE, Jeremy: "La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 101-121.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: "Las *Bucólicas* de Juan del Encina y la hora de Cisneros, 1496-1516", en Joseph Pérez (dir.): *La hora de Cisneros*, Madrid: Editorial Complutense, 1995, pp. 109-116.
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa: "Del pastor de Encina al "simple" entremesil", en *Juan del Encina et le theatre au XVème siecle*, Aix en Provence: Université, 1987, pp. 105-126.
- LOPE, Monique: de Lope: *Le savoir et ses Représentations. Théâtre de Juan del Encina (1492-1514)*, Montpellier: Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques, 1992.
- LÓPEZ MORALES, Humberto: *Tradición y recreación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Universidad de Alcalá, 1968.
- LÓPEZ NIETO, Juan Carlos: "Sobre la ordenación de SA8 (Ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca) y la secuencia temporal de algunas obras del Marqués de Santillana", *Anuario Medieval*, III (1992), pp. 158-178.
- MACPHERSON, Ian: "Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), pp. 51-63.

- MANERO, María Pilar: "Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento", en María Hernández Esteban (ed.): *El 'Canzoniere' de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección. Actas del Seminario Internacional Complutense (10-12 noviembre 2004)*, número extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 12 (2005), pp. 247-260.
- MANZANO ALONSO, Manuel: "¿Hay raíces populares en las composiciones de Juan del Encina?", en Manuel Morais (ed.): *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca: Diputación Provincial / Centro de Cultura Tradicional, 1997, pp. 17-26.
- MARINO, Nancy: "A life of their own: reading the rubrics of the *Cancionero de Baena*", *Romance Notes*, XXXVIII, 3 (1998), pp. 311-319.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid: Real Academia Española, 1960.
- _____: "El mundo poético de los Disparates de *Juan del Encina*", en Samuel G. Armistead, Mishael M. Caspi y Murray Baumgarten (eds.): *Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silverman*, Newark (Delaware): Juan de la Cuesta, 2001.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia: "Las *Coplas de Disparates* de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica", en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad / Diputación Provincial, 1995, III, pp. 261-273.
- MATEU IBARS, Josefina (dir.): "Peritaje paleográfico del ms. 17510 de la Biblioteca Nacional de Madrid", *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 72-92.
- MAURIZI, Françoise: "Langue et discours: la *pulla* dans le théâtre de la fin du XVème siècle", *Voces*, 4 (1993), pp. 97-105.
- _____: "Juan del Encina, Garci Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique y Cartagena: acerca de unas coplas y de sus variantes" en Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (eds.): *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, II, 1999, pp. 461-470.
- _____: s. v. "Juan del Encina" en C. Alvar y J. M. Lucía Megías (coords.): *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid: Castalia, 2002, pp. 690-695.
- MAZZOCCHI, Giuseppe: "La *Tragedia trobada* de Juan del Encina y las *Décimas sobre el fallecimiento del Príncipe Nuestro Señor* del Comendador Román: dos textos frente a frente", *Il Confronto Letterario*, V (1988), pp. 93-123.
- McGINNISS, Cheryl Folkins: "Perceptions of Transformation and Power: an Inheritance to Encina's Choreographic Plan", *Hispanófila*, 120 (mayo 1997), pp. 15-27.
- MENÉNDEZ COLLERA, Ana: "La figura del galán y la poesía de entretenimiento de finales del siglo XV", en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 495-505.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Antología de poetas líricos castellanos*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), *Parte Primera: La poesía en la Edad Media*, III, (pp. 221-297).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.

- _____: *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- MIER, Laura: "Despuntos celestinescos en el teatro del siglo XVI", en Javier San José Lera (dir.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez, Salamanca: SEMYR, en prensa
- MITJANA, Rafael: "Nuevos documentos relativos a Juan del Encina", *Revista de Filología Española*, I (1914), pp. 275-288.
- MORAL RONCAL, Antonio Manuel: "Patrimonio y fortuna de un linaje: los Álvarez de Toledo", en M. P. García Pinacho (ed.): *Los Álvarez de Toledo. Nobleza viva*, pp. 99-123.
- MORENO, Manuel y Ana Rodado Ruiz: "Las polémicas teológicas en los cancioneros", en Alan Deyermond (ed.): *Proceedings of the tenth colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 30), 2000, pp. 43-64.
- _____: "Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14CG", en José Manuel Lucía Megías (ed.): *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, II, pp. 1069-1083.
- _____: "Una nueva edición de LB1" en Margarita Freixas, Silvia Iriso y Lourdes Fernández (eds.): *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, pp. 1327-1339.
- _____: "Poesía dialogada, al fin y al cabo teatro: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero", en Alan Deyermond (ed.): *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 30), 2000, pp. 19-32.
- _____: "Teatro cortesano en los *Cancioneros* castellanos: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero", *Revista de Literatura Medieval*, XII (2000), pp. 9-53.
- _____: "El 'dulce placer de significar agudamente lo que se quiere decir': Sobre una invención en LB1", *Bulletin of Hispanic Studies*, 78 (2001), pp. 465-87.
- _____: "Transmisión y estructura en LB1: *Pliegos sueltos y única*", en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, Padova: Toxosoutos / Università di Padova, 2001, II, pp. 287-301.
- _____: "La variante en LB1: tres calas en el ms. Add. 10431 de la British Library", en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin (eds.): *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 43), 2005, pp. 91-112.
- _____: "Un cancionero imaginario de Gómez Manrique", ponencia leída en el *XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Cáceres, 25-29 de septiembre de 2007), en prensa.
- MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María: "La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política", en Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez (coords.): *Iberica cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago: Universidad, 2002, pp. 335-370.
- _____: "*Mors bifrons*: Las elites ante la muerte en la poesía cortesana del Cuatrocientos castellano", en Jaume Aurell y Julia Pavón (eds.): *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona: Eunsa, 2002.
- MORREALE, Margherita: "El Ave María de Juan del Encina", *Hispania Sacra*, XXXIII (1981), pp. 275-283.

- _____: "Fray Luis de León y Juan del Encina ante la 10ª Égloga de Virgilio", en Ciriaco Morón y Manuel Revuelta (eds.): *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y obra*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1989, pp. 231-280.
- _____: "Juan del Encina y Luis de León frente a frente como traductores de la 1ª *Bucólica* de Virgilio", en Jean Canavaggio y Bernard Darbord (eds.): *Edad Media y Renacimiento. Continuidades y rupturas*, Caen: Universidad, 1991, pp. 89-118.
- _____: "Apuntaciones para el estudio de las Églogas virgilianas de Juan del Encina", en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, I pp. 35-57.
- MORROS, Bienvenido: "La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX (1999), pp. 93-150.
- NAVARRETE, Ignacio: "The Order of the Poems in Encina's 1496 *Cancionero*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXII (1995), pp. 147-163.
- NÚÑEZ BESPALOVA, Marina: "El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos. Primera aproximación", ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid: Universidad Complutense, 24-25 de mayo de 2007), en prensa (ed. Nicasio Salvador y Cristina Moya).
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín: "Glosa y parodia de los *Salmos Penitenciales* en la poesía de cancionero", *EPOS*, XVII (2001), pp. 107-139.
- O'KANE, Eleanor S.: *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid: Real Academia Española (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, II), 1959.
- PARRI, Paola: *La tradizione del "Testamento" e Della "Sepultura de Amor" nella lirica cortese castigliana*, Roma: Universidad de la Sapienza, 1992 (Tesis inédita).
- PARRILLA, Carmen: "Encina y la ficción sentimental", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 123-137.
- _____: "Las instrucciones a mujeres en la poesía cancioneril", en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV – XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 235-246.
- PEDROSA, José Manuel: "Los dos besos: una canción apócrifa de Don Luis Montoto y Rautenstrauch en la tradición oral", en *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1995, pp. 162-174.
- _____: "Un santo excéntrico: el culto y la Oración de San Onofre en la tradición hispano-luso-brasileña", en *Revista Lusitana* 16 (1997), pp. 11-22.
- _____: "Una colección de leyendas de Armenia (Colombia)", en *Revista de folklore*, 19 (1999), pp. 90-101.
- _____: *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oiartzun: Sendoa, 2000.
- _____: "«Cuando paso por tu puerta». Análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, L, 1 (2002), pp. 203-215.
- _____: "La tradición del *Pleito de los colores* del *Cancionero de Baena*: de *Las mil y una noches* y Lope de Vega al repertorio oral hispanoamericano y sefardí", en *Cancionero general*, 3 (2005), pp. 9-32.
- _____: "El país de Sayago, el país de Guillermo Tell y otros etnotontónimos y etnolistónimos", en prensa.

- PENNY, Ralph: "The Stage Jargon of Juan del Encina and the Castilianization of the Leonese Dialect Area", en Charles Davis & Alan Deyermond (eds.): *Golden Age Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Londres: Westfield College, 1991, pp. 155-166.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar: "«Alta Reina escareçada»: un cancionero ficticio para Isabel la Católica", en L. Ribot, J. Valdeón y E. Maza (coord.): *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional, 2004*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas / Universidad de Valladolid, 2007, pp. 1355-1383.
- PÉREZ BOSCH, Estela: "Notas sobre la recepción del romancero: del *Cancionero general* a otras colecciones poéticas del siglo XVI", en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica, 12), 2005, III, pp. 1289-1304.
- _____: "«Desamada siempre seas»: la maldición de amores como posible subgénero lírico del cancionero amoroso castellano" en Armando López Castro y M^a Luzdivina de la Cuesta (eds.): *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (León: 20-24 de septiembre de 2005), en prensa.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: "Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón", en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad, 1995, pp. 35-49.
- _____: "La égloga dramática", en Begoña López Bueno (ed.): *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad, 2002, pp. 77-89.
- _____: "Directrices poéticas en tiempos de Isabel la Católica", en *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid: UNED, 2004, pp. 213-232.
- _____: *El Príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos y la literatura de su época*, Madrid: UNED, 1997.
- _____: "La Biblia y el teatro religioso medieval y renacentista", en Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito (coord.): *Judíos en la literatura española*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 111-135.
- _____: "La literatura en torno al príncipe don Juan: crónicas y romancero", en Luis Ribot, Julio Valdeón y Elena Maza (coord.): *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional, 2004*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas / Universidad de Valladolid, 2007, II, 1231-1239.
- PERIÑÁN, Blanca: *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa: Giardini, 1979.
- PEROTTI, Olga: "La poesía religiosa en el *Cancionero general* de 1511", en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.): *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV – XVII)*, Padova: Unipress, 2005, pp. 247-262.
- PINTACUDA, Paolo: "Fortuna extraliturgica del 'Pater noster' nella poesia castigliana del Quattro e Cinquecento", en *Il sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 de luglio 2000)*, Florencia: Cesati, 2002, pp. 341-372.
- PRIETO, Antonio: *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid: Cátedra, 1984 (reimpreso en 1991).

- QUEROL GAVALDA, Miguel: "La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)", *Anuario Musical*, XXIV (1969), pp. 1-11.
- QUILIS, Antonio: "Nebrija y Encina frente a la métrica", *Revista de Estudios Hispánicos*, 7 (1980), pp. 155-165.
- RAMBALDO, Ana María: *El Cancionero de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario*, Santa Fé: Castellví, 1972.
- RECIO, Roxana: "Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de amor* de Juan del Encina", *Hispanófila*, 109 (1993), pp. 1-10.
- _____: *Petrarca en la Península Ibérica*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- RETUERCE VELASCO, Manuel y Araceli Turina Gómez: "Azulejos procedentes del Castillo-palacio de los Duques de Alba (Alba de Tormes, Salamanca)", en *La céramique médiévale en Méditerranée. Actes du VIe Congrès de l'AIECM2* (Aix-en-Provence, noviembre de 1995), Aix-en-Provence: Narration éditions, 1997, pp. 615-626.
- REY MARCOS, Juan José: "Estudio musicológico" en *Obra musical completa de Juan del Encina* (Grabación sonora, CD), Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, pp. 5-32.
- RICO, Francisco: *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona: El festín de Esopo, 1982.
- _____: "Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 147-161.
- _____: "The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights (with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts)", en Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.): *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Aldershot: Ashgate, 2007.
- RODADO RUIZ, Ana: "Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas", en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.): *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 25-44.
- _____: "El refrán en la poesía de Pedro de Cartagena", en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero (eds.): *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 547-560.
- _____: *Tristura conmigo va. Fundamentos del amor cortés*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- _____: "Agudeza y retórica en la poesía de Pedro de Cartagena", *Revista de poética medieval*, 4 (2000), pp. 99-152.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina: "El viaje de Encina con el Marqués: otra lectura de la *Tribagia*", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 163-181.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique: *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca: Universidad, 2002.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio: "Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *Se canta al tono de...*", en *Revista de Musicología*, XVI (1993), en *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, III, pp. 1505-1514.
- _____: "«Badajoz el Músico» y Garci Sánchez de Badajoz. Identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento", en Virginie Dumanoir (ed.): *Música y*

- literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp. 55-75.
- ROYO LATORRE, María Dolores: “Jorge Manrique y el *ars praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*”, *Revista de Filología Española*, LXXXIV (1994), pp. 249-260.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Itinerario de los Reyes Católicos*, Madrid: CSIC, 1974.
- SALINAS ESPINOSA, Concepción: “Sueño y alegoría en el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina” en ‘*Quien hubiese tal ventura*’: *Medieval Hispanic Studies in honour of Alan Deyermond*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 5), 1997, pp. 319-329.
- _____: “Antiguos y modernos en el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 431-438.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio: *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1977.
- _____: “Las serranillas de don Íñigo López de Mendoza” en Eva María Díez Martínez y Juan Casas Rigall (eds.): *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidad, 2002, pp. 287-306.
- _____: “El mecenazgo literario de Isabel la Católica”, en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Madrid: Sociedad de Conmemoraciones Culturales / Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004, pp. 75-86.
- _____: “Isabel, infanta de Castilla, en la corte de Enrique IV (1461-1467): Formación y entorno literario”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica, 12), 2005, I, pp. 185-212.
- _____: “La actividad literaria en la Corte de Isabel la Católica” en L. Ribot, J. Valdeón y E. Maza (coord.): *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional, 2004*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas / Universidad de Valladolid, 2007, pp. 1079-1096.
- _____ y Cristina Moya García (eds.): *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Actas del Seminario Internacional Complutense *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (Madrid, 24-25 de mayo de 2007), en prensa.
- SAN JOSÉ LERA, Javier: “Juan del Encina y los modelos exegeticos en la poesía religiosa del primer Renacimiento”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 182-204.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: *Teatralidad y textualidad en el Arcipreste de Talavera*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS 44), 2003.
- _____: “Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: el cuerpo ‘hecho pedazos’ y la ambigüedad macabra”, *eHumanista*, 5 (2005), pp. 113-125.
- _____: *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- _____: “[Una dama]: Pregunta a Diego Núñez”, en Dolores Romero López, Itziar López Guil, Rita Catrina Imboden y Cristina Albizu Yeregui (eds.): *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*, Berna: Peter Lang, 2007, pp. 39-50.
- SANTAGATA, Marco: *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova: Editrice Antenore, 1979.
- _____ y Stefano Carrai: *La Lirica Di Corte nell'Italia del Quattrocento*, Milán: Franco Angeli, 1993.

- _____: *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova: Liviana Editrici, 1999.
- SANZ HERMIDA, Jacobo: “«Cien mil esperanças allí se anegaron»”, en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad y Diputación Provincial, 1995, IV, pp. 307-319.
- SENABRE, Ricardo: “Poesía y poética en Juan del Encina”, en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 205-216.
- SERÉS, Guillermo: “La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV”, *Bulletin hispanique*, 109, 2 (2007), pp. 335-383.
- SHERR, Richard: “A note on the biography of Juan del Encina”, *Bulletin of the Comediantes*, 34, 2 (1982), pp. 159-172.
- _____: “The ‘Spanish Nation’ in the Papal Chapel, 1492-1521”, *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 601-609.
- STATHATOS, Constantin C: *Juan del Encina. A Tentative Bibliography*, Kassel: Reichenberger, 2003.
- STERN, Charlotte: “Sayago and Sayagués in Spanish History and Literature”, *Hispanic Review*, XXIX (1961), pp. 217-237.
- STEVENSON, Robert: *Spanish Music in the Age of Columbus*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1960.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis: *Los Reyes Católicos*, Barcelona: Ariel, 2004.
- _____: “La muerte de la reina Isabel según el pintor Rosales”, en Gonzalo Anes, Carmen Manso y José Manuel Pita Andrade (eds.): *Isabel la Católica y el Arte*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2006.
- TALLANTE, Miguel Ángel: *Obra musical completa de Juan del Encina* (Grabación sonora, CD), Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991.
- TATO, Cleofé: “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri iberici*, II, pp. 351-372.
- TEMPRANO, Juan Carlos: *Móviles y metas en poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo: Universidad, 1975.
- TER HOST, Robert: “The Duke and Duchess of Alba and Juan del Encina: Courtly Sponsors of an Uncourtly Genius”, en Robert Fiore, Everett W. Hesse, John E. Keller y José A. Madrigal (eds.): *Studies in Honor of William C. McCrary*, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986, pp. 215-220.
- TILLIER, Jane Yvonne: *Religious Elements in Fifteenth-Century Spanish Cancioneros*, Cambridge, 1985, tesis inédita.
- _____: “Passion Poetry in the *Cancioneros*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), pp. 65-78.
- TORO PASCUA, María Isabel: “Algunas notas para la edición de las poesías de Guevara” en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad y Diputación Provincial, 1995, IV, pp. 389-403.
- _____: “La Sepultura de amor de Guevara. Edición crítica”, en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.): *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, 1996, pp. 663-689.
- _____: “Las dos ediciones del *Cancionero* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea”, en Andrew Beresford y Alan Deyermond (eds.): *Proceedings of the Eighth Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS), 1997, pp. 95-105.

- _____: "Los 'triumfos de amor' como fuente para la creación alegórica: a propósito de Juan del Encina y Pedro Manuel de Urrea, con Petrarca", en Alan Deyermond y Jane Whetnall (eds.): *Proceedings of the Eleventh Colloquium*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS), 2002, pp. 23-32.
- TORRES, Jacinto: "La importancia musical del *Cancionero de Palacio*", en J. González Cuenca (ed.): *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor, 1996, pp. 21-25.
- VAN BEYSTERVELDT, Antony: *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid: Ínsula, 1972.
- WEISS, Julian: "Lyric Sequences in the *Cantigas d'amigo*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV (1988), pp. 21-37.
- _____: "Tiempo y materia en la poética de Juan del Encina", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, pp. 241-257.
- WHETNALL, Jane: "Songs and *Canciones* in the *Cancionero general* of 1511", en Alan Deyermond & Ian Macpherson (eds.): *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, 1989, pp. 197-207.
- _____: "El *Cancionero general* de 1511: textos únicos y textos omitidos", en Juan Paredes (ed.): *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad y Diputación Provincial, 1995, IV, pp. 505-515.
- _____: s. v. "Cancioneros", en F. A. Domínguez y G. D. Greenia (coord.): *Dictionary of Literary Biography. Castilian Writers, 1400-1500*, Gale: Thomson, 2003, pp. 288-323.
- _____: "Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar", *Cancionero general*, 4 (2006), pp. 81-108.
- WHINNOM, Keith: *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham: Durham University Press, 1981.
- _____: "The supposed Sources of Inspiration of Spanish Fifteenth-Century Narrative Religious Verse", *Symposium*, 17 (1963), pp. 268-291 (reimpreso en A. Deyermond, W. F. Hunter y J. T. Snow [eds.]: *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays by Keith Whinnom*, Exeter: University of Exeter Press, 1994, pp. 46-71).
- _____: "El origen de las comparaciones religiosas del Siglo de Oro: Mendoza, Montesino y Román", en *Revista de Filología Española*, 46 (1963), pp. 263-285 (reimpreso en A. Deyermond, W. F. Hunter y J. T. Snow [eds.]: *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays by Keith Whinnom*, Exeter: University of Exeter Press, 1994, pp. 72-95).
- YARBRO-BEJARANO, Yvonne: "Juan del Encina's *Égloga de las grandes lluvias*: The Historical Appropriation of Dramatic Ritual", en *Creation and Re-Creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain: Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark: Juan de la Cuesta, 1983, pp. 7-27.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio: *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid: Ollero & Ramos, 1999.
- YNDURÁIN, Domingo: "Juan del Encina y el humanismo", en J. Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura*, pp. 259-280.
- YOUNG, Karl: *The Drama of the Medieval Church*, Oxford: University Press, 1933.

ZYWIETZ, Michael: "Juan del Encina (1469-1529) und die Bedeutung des Humanismus für die spanische Musik am Ende des 15. Jahrhunderts", *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 59-75.

IX. RESUMEN / SUMMARY

Mi investigación doctoral contiene un detallado recorrido por el *Cancionero de las obras de Juan del Encina* (Salamanca, 1496), el más importante de los cancioneros personales del siglo XV. En lugar de acercarme al teatro enciniano, bien conocido, he estudiado su labor como poeta de cancionero, en la que destaca entre los grandes poetas de la época de los Reyes Católicos. En efecto, la obra poética de Encina brilla a gran altura tanto en la temática religiosa como en la llamada poesía de circunstancias, tanto en la pastorela bucólica de raíz clásica como en la poesía moral, así como en todos los géneros que ofrecía la lírica de los poetas de cancionero: el villancico, la canción, las coplas, la glosa, etc. En la investigación he abordado la peculiaridad de su poesía religiosa, que inaugura el *Cancionero*, pero también me he detenido en su lírica amorosa: he delimitado fuentes, influencias y relaciones literarias que se advierten tanto en la sección de coplas de amores como en las de romances y canciones con sus deshechas o en los llamados géneros fijos. He insistido en la novedad de los villancicos dialogados de Encina (tanto cortesanos como pastoriles) que se sitúan literaria y conceptualmente muy cerca de su propia obra teatral. He actualizado la bibliografía sobre la poesía de Encina y he investigado igualmente las noticias autobiográficas que se desprenden de los prólogos y los poemas de circunstancias dirigidos a sus mecenas y protectores. En suma, he perfilado el lugar que ocupa Encina en la tradición de nuestra poesía cancioneril cuatrocentista y he remarcado su liderazgo entre los poetas de finales del cuatrocientos; pero, al mismo tiempo, he podido documentar su influencia en otros cancioneros posteriores como los fundamentales *Cancionero musical de Palacio* y *Cancionero general*.

IX. SUMMARY

My doctorate research covers a detailed overview of the *Cancionero de las obras de Juan del Encina* (Salamanca, 1496), the most important of the personal songbooks of the 15th century. Instead of concentrating on Encina's theatrical work, which is already well-known, I have studied his work as a *cancionero* poet, in which he stands out among the great poets of the period of the Catholic Kings. Indeed, Encina's poetry is striking both in terms of its religious subject matter as in the so-called poetry of circumstance, as well as in the bucolic shepherd's play with classic roots as in moral

poetry, in addition to all the genres offered by the lyrical poetry of *cancionero* poets: *villancicos*, songs, *coplas de amores*, *glosas*, etc. During my research I have tackled the peculiarity of his religious poetry, which opens the *Cancionero*, but I have also considered his love poetry: I have determined sources, influences and literary accounts that are observed both in the section of *coplas de amores* as well as in those relating to ballads and songs *con sus deshechas* and in the so-called fixed genres. I have stressed the originality of Encina's dialogued *villancicos* (as much courtly as pastoral), which are literally and conceptually very closely related to his theatrical work. I have updated the bibliography relating to Encina's poetry and have also investigated the autobiographical news that is gathered from the prologues and poems of circumstance aimed at his patrons and protectors. In short, I have outlined the position that Encina holds in the tradition of our 15th *cancionero* poetry and I have emphasized his leading role among the poets of the end of the fourteen hundreds; but, at the same time, I have documented his influence in subsequent *cancioneros* such as the foundational works *Cancionero musical de Palacio* (MP4) and *Cancionero general* (11CG).